









DIE
KUNST OSTASIENS

DER UMKREIS
IHRES
DENKENS UND GESTALTENS

VON

CURT GLASER

ZWEITE AUFLAGE

MIT 36 BILDTAFELN

LEIPZIG · IM INSEL-VERLAG

1920

MEINER FRAU

VORWORT

DAS Erlebnis einer fremden Kultur liegt diesem Buche zugrunde. Von der ästhetischen Haltung eines Volkes im weiteren Sinne soll die Rede sein. Nicht von Kunst allein. Darum ist der Titel des Buches zu eng. Und er ist zu weit, weil die Absicht nicht war, zugleich das gesamte Gebiet bildender Kunst zu umschreiben und in seinem historischen Ablauf zu verfolgen.

Nur Richtlinien aufzustellen galt es, Anschauungsnormen zu geben und das Gesetzliche in den Erscheinungen zu zeigen.

Ein jeder sieht mit den Augen seiner Zeit. Als man in Frankreich die japanische Kunst entdeckte, war es selbstverständlich, daß man im Sinne der Theorie des Impressionismus sie zu begreifen meinte. Heut suchen wir selbst neue Wege zur Form, und in der strengen Gebundenheit eines durch ungebrochene Tradition geheiligten Stilwillens sehen wir den Lebensnerv der ostasiatischen Kunst.

Es hätte nahe gelegen, die Brücken zu schlagen zu einer Kunst, die unter unseren Augen um neue Ausdrucksmöglichkeiten ringt. Aber es wäre wider den Geist Ostasiens gewesen, dem dieses Buch dargebracht

ist. Auch der Dichter des Ostens verzichtet auf solche Ausdeutung. Er gibt nur eine Stimmung und überläßt es dem Hörer, die Beziehungen auf sein individuelles Seelenleben zu suchen.

Um so wertvoller war es, die Bestätigung eigener Anschauung in den Schriften der alten Chinesen zu finden, und wenn hier mit wörtlichen Anführungen nicht gespart wurde, so diene zum Gleichnis nochmals östliches Schrifttum, dem das Zitat der Schmuck der Rede ist.

So seien auch diese Zeilen mit einem chinesischen Sprichworte beschlossen. Es sind die ersten Sätze in dem San Tzŭ Ching, der Fibel der Schriftzeichen, die den Kindern in China zum Leitfaden dient:

Menschen Ankunft Anfang
Natur Wurzel gut
Natur gegenseitig nahe
Gewohnheit gegenseitig fern.

Der Sinn ist dieser: die Menschen sind von Geburt an ihrer Natur nach gut und gleichgeartet, nur ihre Gewohnheiten entfernen sie voneinander.

Der Satz stehe als Motto über diesem Buche, das die ästhetische Kultur eines fremden Volkes zu deuten unternimmt.



1. Wu Tao-tzŭ zugeschrieben: Shaka



EINLEITUNG

MANNIGFACH sind die Formen, in denen der künstlerische Gestaltungstrieb der Völker im Laufe der Zeiten Erfüllung fand, widerspruchsvoll genug, eine wissenschaftliche Ästhetik an der Möglichkeit der Formulierung von Elementargesetzen bildender Kunst verzweifeln zu lassen. Es kann nicht eine Bildform als die allein rechtmäßige bestimmt werden und ein Prinzip als Ideal und Maßstab künstlerischer Gestaltung. Jeder Formulierung ästhetischer Gesetze muß notwendig die Anschauung einer räumlich und zeitlich begrenzten Produktion zugrunde liegen, und ihre Normen sind nicht anwendbar auf einen weiteren Kreis künstlerischen Schaffens.

Die ästhetischen Systeme der Künstler selbst, die sich letzten Endes auf die Klärung der eigenen Produktion beziehen, müssen immer dieser Einschränkung unterliegen. Aber nicht nur der Künstler ist von Zeitstimmungen und persönlichen Einstellungen abhängig, und die Weite des Blicks, die alle ästhetischen Äußerungen der Menschheit in ihrer Gesamtheit umfaßt, ist selten einem einzelnen gegeben.

Aus der so verstandenen Unmöglichkeit einhelliger Formulierung der Gesetze aller bildenden Kunst folgt aber keineswegs die volle Anarchie in ästhetischen

Dingen. Wird den verschiedenen Äußerungsformen die Fülle der Möglichkeiten nicht durch Einzwängung unter künstlich vereinheitlichende Begriffe benommen, so bleibt doch die Tatsache bildender Kunst als produktiven ästhetischen Verhaltens des Menschen gegenüber der Natur, und dieses kann überall nur eines sein, sofern der Mensch selbst als natürliches Wesen in den Grundformen seines Körperbaus und seiner Triebe der gleiche ist.

So wenig die Verschiedenheit des geschriebenen Gesetzes in den Ländern der Erde und im Laufe der Zeiten die Grundtatsache der ethischen Orientierung des Menschen oder die Entwicklungsformen des Wissens das Dasein des Erkenntnistriebes widerlegen, so wenig wird die Möglichkeit der Ästhetik als solcher in Frage gestellt durch die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Ausdrucksformen in Zeit und Raum.

Das Urphänomen des ästhetischen Gefühles muß als das gleiche allerorten vorausgesetzt werden, aber es wäre ein unbegreifliches Wunder, wenn ohne gegenseitige Beeinflussung innerhalb verschiedener Rassen und unter verschiedenen Kulturbedingungen seine Äußerungsformen im Kunstwerk sich in nur einer Richtung entwickelt hätten. Bildende Kunst ist ein Bruchteil der geistigen und materiellen Kultur der Menschheit, und ist sie ihren Grundprinzipien nach überall die gleiche, so muß sie im Zusammenhang jeder Sonderentwicklung menschlicher Kultur notwendig eine verschiedene sein.

Grundsätzliche Einheit des ästhetischen Triebes als Fundament künstlerischen Schaffens ist einer wissen-

schaftlichen Ästhetik Axiom. Die Erfahrungen der Völkerpsychologie müssen die empirische Bestätigung geben. Die Wurzel muß erkennbar werden, auf die jede künstlerische Betätigung zurückzuführen ist.

Diese Wurzel des produktiven ästhetischen Triebes ist ihrer Form nach eine dreifache: sie ruht in dem Bedürfnis nach Mitteilung, Nachbildung und schmükkender Bereicherung, das dem Menschen eingeboren ist. In den Denkmalen der Urgeschichte bildender Kunst wie in den Äußerungen noch lebender niederer Völker lassen sich diese drei Elemente aufweisen und voneinander scheiden.

Keines kann ohne das andere zur Erklärung des komplexen Phänomens bildender Kunst genügen, und ästhetische Deutungsversuche, die ihre Gebäude auf nur einer dieser Grundfesten errichten, müssen darum unzulänglich bleiben. Das ist das Schicksal der naturalistischen Ästhetik, die als populäre Form der Kunstanschauung noch immer weitreichende Herrschaft übt und die wie jede spezielle Kunsttheorie dem Verständnis aller Kunstrichtungen außer der einen, von der sie selbst den Ausgang nahm, den Weg verlegt.

Naturnachahmung kann nicht das alleinige Fundamentalprinzip bildender Kunst sein, denn sie ist ihrem Begriff nach unausführbar. Nachzuahmen vermag der Mensch nur menschliche Gebilde. Kein organisches Naturprodukt kann durch menschliche Kunstfertigkeit noch einmal erzeugt werden. Das Schaffen künstlicher Abbilder der natürlichen Dinge ist nur *eine* der Wurzeln bildender Kunst und ebenso nicht ihr alleiniges Endziel. Der spezifische Charakter des

Ästhetischen wächst zusammen aus den drei Elementen spielender Nachbildung, praktischer Mitteilung und schmückender Neuschöpfung.

Das Überwiegen des einen oder des anderen, das Verhältnis, in dem sie zueinander stehen, ist letzten Endes zurückzuführen auf die Gesamtstimmung einer Persönlichkeit, eines Volkes, einer Epoche, auf ihre Weltanschauung im allgemeinsten Sinne des Wortes.

Es gibt eine naturalistische Kunst, und sie folgt notwendig aus demselben Grundverhalten des menschlichen Geistes, dessen Äußerung auf anderen Gebieten eine positivistische Erkenntnistheorie ist und ein System der Ethik, das praktische Nutzbarkeit zum höchsten Wertmaß erhebt. Es gibt eine Kunst pantheistischer Prägung, für die Form nur Sinn hat als Ausdruck eines Seelischen, wie der objektive Idealismus als Erkenntnisprinzip die Einheit von Körper und Geist voraussetzt. Es gibt endlich eine Idealkunst auf derselben Grundlage wie „die Systeme des subjektiven Idealismus oder des Idealismus der Freiheit, der die Unabhängigkeit des Geistes von der Natur behauptet und die Welt von der sittlichen Persönlichkeit aus versteht".[1]

Wie die fundamentalen Tatsachen des erkennenden, sittlichen und ästhetischen Verhaltens des Menschen, so sind diese drei Grundtypen überhaupt möglicher Weltanschauungen in der Natur des Menschen begründet. Es gibt zwischen ihnen keine Brücke, und es gibt keine bindende Entscheidung, die der einen recht gäbe gegen die andere, denn sie sind nur zu begreifen aus der Unterschiedlichkeit letzter Denkmöglichkeiten, der

[1] Nohl: Die Weltanschauungen der Malerei. Jena 1908. S. 10.

Verschiedenheit des Ausgangspunktes für die Grundfrage alles Erkenntnistriebes, des Verhältnisses des Menschen zur Welt.

Diese drei Grundtypen der Weltanschauungen kehren zu allen Zeiten und an allen Orten im Denken der Menschen wieder. So verschieden die äußere Einkleidung der philosophischen Systeme sein mag, immer müssen sie auf diese drei Grundformen zurückführbar sein.

Solche Gemeinsamkeit verbürgt die Möglichkeit des Verstehens zeitlich und räumlich fernliegender Gedankensysteme und gleichermaßen der verschiedenen Äußerungsformen bildender Kunst. Denn das Verhältnis des Menschen zur ihn umgebenden Welt umfaßt nicht nur erkennende Orientierung, sondern es bestimmt ebenso sein sittliches Handeln und die Formen seiner künstlerischen Produktion. Auch Kunst ist letzten Endes Weltanschauung.

So öffnet sich nicht nur die Möglichkeit unmittelbaren Begreifens fremder Kunstschöpfungen aus der Tatsache ihrer Beziehung auf den gemeinsamen Urtrieb ästhetischer Betätigung der Menschheit überhaupt, sondern ebenso die Möglichkeit einer Scheidung der Grundtypen verschiedener Äußerungsformen dieses ästhetischen Triebes.

Als Rest des Fremdartigen kann nur mehr die besondere Art der Realisierung des künstlerischen Wollens im Werke selbst zurückbleiben, die abhängig ist von zahllosen äußeren Faktoren kultureller Gebundenheit. Aber es muß gelingen, durch jede Schale der Form bis zum Kerne ihres Sinnes vorzudringen.

DAS GÖTTERBILD

IN den philosophischen Systemen des Kungfutse und des Laotse verkörpern sich die Weltanschauungen des Positivismus und des Pantheismus im Umkreise des ostasiatischen Denkens. Die Sätze des Buches Lun Yü, das die Gespräche des Meisters Kung aufzeichnet, sind das Zeugnis praktischer Staatskunst. Das Taoteking, das den Anspruch erhebt, des Laotse eigene Worte zu überliefern, ist die Weltdichtung eines seherischen Geistes. In dem philosophischen Denken der Inder, das in der Form des Buddhismus seinen Siegeszug nach dem Osten antrat, schließt sich die Dreiheit der Weltanschauungen. Die Lehre des Buddha trug das Samenkorn des kritischen Geistes in die östliche Welt.

Wie die griechischen Denker das materielle Substrat der begrifflich geforderten Einheit alles Seins zuerst in den einzelnen Elementen selber suchten, dann in einem hypothetischen, ihnen allen zugrunde liegenden Urstoffe, um endlich im erkennenden Geiste selbst den Weg und zugleich seine Beschränkungen zu finden, so suchten die alten Denker Indiens vergeblich in den Elementen das Wesen der Welt, suchten es in dem Gestaltlosen, das sie dem Schatten, dem Echo



2. *Eshin Sōzu zugeschrieben: Bōsatsu*



verglichen, und glaubten endlich, das wahre Brahman in dem erkennenden Geiste zu erfassen.

Jenseits aller Erkenntnis, die sinnlicher Erfahrung zugänglich ist, liegt das Brahman, es ist das eigentlich Seiende, keine Attribute kommen ihm zu. Sein Name ist das Nein nein! „Das rechte Reden von ihm ist Schweigen."[1] Es ist die mythische Formel für das Kantische „Ding an sich". Der Schleier der Maya ist der Sinnentrug menschlicher Vorstellung, die uns die Abbilder der Ideen widerspiegelt, aber niemals zu dem wahren Sein vordringen läßt. So steht Atman dem Brahman gegenüber, das beschränkte Ich jener wirklichsten Wirklichkeit, deren Dasein sein Denken erschließt, deren Gestalt seinen Sinnen ewig verborgen bleibt.

Wie Welt und Mensch, Draußen und Drinnen, Objekt und Subjekt sich voneinander scheiden, so lösen sich die Götter von dem Naturgrunde, aus dem sie entstanden. Waren sie ursprünglich unmittelbare Personifikationen von Naturkräften, so wandeln sie sich nun zu Verkörperungen von Begriffen menschlicher Prägung, und neue Götter entstehen, denen von allem Anfang keine natürliche Grundlage zukommt, die abstraktem Denken ihr Dasein verdanken.

Götterbildende Religionen in diesem Sinne waren weder die Lehre des Kungfutse noch die Dichtungen des Laotse gewesen. Die Staatsweisheit des Kungfutse findet in der glücklichen Vollendung des diesseitigen Daseins ihr Ziel, und der Gedanke der Allbeseeltheit der Welt ist der natürlichste Feind der Bildung eines

---

[1] Die Kultur der Gegenwart. I, V. Berlin 1909. Oldenberg: Die indische Philosophie. S. 38.

persönlichen Gottesbegriffes. Auf die Verehrung vergotteter Ahnen und Naturkräfte beschränkt sich der Kultus der konfuzianischen Staatsreligion ebenso wie die andere Form der Lehre des Kungfutse, die der Shintoismus der Japaner darstellt. Und so war die pantheistische Mystik des Laotse nicht selbst eine Religion, der Taoismus wurde erst durch Übernahme der Dämonenwelt, die aus dem indischen Volksglauben mit dem Buddhismus nach dem Osten gewandert war, zu einem abergläubischen Zauberkult.

Mit den konfuzianischen Riten und den Norito des Shintoismus war das Bild nur locker verknüpft. Die einzige Kunstform, die der Kultus der Ahnen aus sich zu zeugen vermochte, war die bildliche Darstellung der Vorfahren und die Verewigung ihrer großen Taten, die Kunst des Porträts und der Erzählung. Der Taoismus führte in seiner reinen Form auf keinem Wege zum Bilde, er fand nur ein Gleichnis in der Stimmungsmalerei der Chinesen.

Der Buddhismus endlich vermochte nur für eine kurze Spanne Zeit die alten Götter zu entthronen. Er kam in seinen Grundformen dem System des Laotse entgegen und fand so leichteren Eingang in die Welt des Ostens, wie es umgekehrt sein Schicksal war, dort von der Mystik der taoistischen Lehre überwuchert zu werden. Innerhalb der indischen Religiosität aber stellt der Buddhismus nicht mehr als eine Sekte dar. Das alte Brahmanentum gab ihm die gedankliche Grundlage und übermittelte ihm eine Götterwelt, die ihre Auferstehung erlebte, als die abstrakte Lehre des Buddha zu einer Religion wurde.

Die Ahnen, von denen die Väter erzählen, die Naturmächte, die in Sturm und Gewitter dräuend offenbar werden, vermag der Mensch anbetend zu verehren, aber abstrakte Begriffe verlangen sinnfällige Einkleidung, sollen sie dem Volke zu Gottheiten werden. Die dichterische Phantasie zeugt die Mythen, in denen die Götter handeln und leiden, und die bildende Kunst leiht dem Göttlichen menschliche Gestalt.

Das Brahman, das dem Denker eine Abstraktion ist, wird zum persönlichen Gotte, und wo die indische Philosophie zur Religion wird, müssen ihren transzendentalen Gottesvorstellungen sichtbare Abbilder geschaffen werden. Die Kunst gibt dem Undenkbaren Gestalt, sie bildet die blutlosen Schemen der Begriffe um zu Wesen von sinnfälliger Erscheinung.

Wohl muß jede religiöse Kunst für das Bild ihrer Götter die Formen der Wirklichkeit leihen. Aber das echte Götterbild ist nicht das Bild eines individuell beschränkten Menschen. Das Einzelne wird vernichtet, es wird aufgehoben in dem Allgemeinen. Je unglaubhafter als Abbild eines Menschen, um so überzeugender wird das Bild als Verkörperung der Gottheit.

So erhält der Begriff der Dreiheit der Mächte, die sich in eins zusammenschließen, in dem gewaltigen Dreihaupt des Trimurti ein sinnliches Dasein, das ihn jedes theoretischen Beweises enthebt. Alle denknotwendigen und immanenten Potenzen der Begriffe, die in persönliche Gottheiten verwandelt werden, verkörpern sich in sichtbaren Eigenschaften. Tierhäupter

wachsen auf Menschenleibern, und die Zahl der Arme, deren jeder eine andere Fähigkeit des göttlichen Wesens versinnlicht, wächst ins Vielfache des Wirklichen, wächst bis zu einem wahren Wald von Gliedern.

Die reine Lehre des Buddha kennt nicht das unheimliche Pantheon des alten Brahmanentums, aber als der Buddhismus zur Volksreligion wurde und Ausbreitung über das weite Reich fand, konnte er sich der Aufnahme des alten Götterhimmels nicht entziehen, und dieser begleitete ihn auf seinem Siegeszuge durch die östliche Welt. Blieb das „kleine Fahrzeug" verhältnismäßig rein im Sinne der Lehre des Stifters, so nahm das „große Fahrzeug", in dem der Buddhismus nach China und von dort über Korea nach Japan gelangte, den ganzen Götterhimmel des alten Indien in sich auf.

Und Buddha selbst ward zur Gottheit. Er ist nicht der Mensch, der auf Erden wandelte. Eine spätere Kunst bildet als besonderen Typus den historischen Buddha, Gautama, von dessen Leben die Geschichte weiß. Er ist der hagere Asket, den die Legenden seines irdischen Daseins schildern. Der Erleuchtete aber, der zum Gott über den Göttern wurde, ist ein anderer. Sein Dasein hat nichts mehr mit der zufälligen Realität seiner leiblichen Wirklichkeit gemein. Seine Gestalt ist reiner Ausdruck seiner Lehre. Raumlos und zeitlos — denn der Raum ist Täuschung, wie die drei Welten von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft es sind — nicht verknüpft in die Ursachenreihe dieser Welt — denn die zwölf Kausalitäten sind nur Erzeugnis menschlichen Geistes — so thront der Buddha auf



3. Chan-yueh: Arhat



seinem Lotos, dem Sinnbild der Reinheit, der Blüte, die strahlend dem unreinen Gewässer entsteigt. Aus dem Begriff allein ist sein Bild geboren, unabhängig von der individuellen Natur und als absoluter Ausdruck göttlicher Personalität.

In allen Ländern, die der Buddhismus eroberte, hat das Götterbild, das er mit sich führte, eine besondere Färbung angenommen. Eine Steigerung aber über das Maß der Grundkonzeption blieb ausgeschlossen. Die großen Formen des Bildes, seine monumentalen Ausprägungen liegen überall in der Frühzeit. Auch in Ostasien blieb ihm eine Entwicklung im eigentlichen Sinne versagt. Die gewaltig lebensvollen Götterbilder der alten Zeit werden zu ausdruckslos typischen Schemen. Das Monumentale sinkt herab zum nur Dekorativen.

Der mächtige Roshana-Buddha von Nara, das bronzene Riesenbild der Tempyō-Zeit, wird zu der weichen Gottheit von Kamakura, die schwer an der Bürde ihrer gewaltigen Abmessungen trägt. Der großartige Linienzug des alten Buddhabildes ermattet allmählich zur müden Kantilene. Die lebendige Linie wird zum Schnörkel. Der herbe Gottestypus der Frühzeit bildet sich um ins anmutig Liebenswürdige. Die strengen Linien des Mundes kräuseln sich zu nichtssagendem Lächeln, und eine feine Schnurrbartlinie zeichnet auf die Oberlippe ein zierliches Ornament.

Trägt jede klassische Kunst den Stempel innerer Vollendung, so ist es ihr Schicksal, keine Möglichkeit einer Entwicklung auf eigenem Wege zu besitzen. Es kommt hinzu, daß die buddhistische Kunst in Ost-

asien auf einem fremden Boden steht. So wenig die ostasiatische Kunst ohne die Götterbilder des Buddhismus zu denken ist, so wenig sind sie doch ihr Erzeugnis. Erst in den Bildnissen der großen Priester und Sektengründer in den langatmigen Geschichten ihres wunderbaren Wirkens und Daseins schafft die ostasiatische Kunst aus eigenem dem fremden Kulte Bilder. Und erst in später Zeit, wenn die Götter des Buddhismus, wenn vor allem Kwannon, die Göttin der Gnade, aufgenommen ist in das Stimmungsbild, das den Sekten der Kontemplation das eigentliche Andachtsbild wurde, hat die indische Gottheit das ganze Heimatrecht auf dem fremden Boden erworben. Buddha ist eins geworden mit Laotse. Laotse selbst — so steht es in den späten Schriften seiner Schüler[1] — wanderte nach Indien, als er geheimnisvoll verschwand und den Menschen gestorben schien. Dort reinkarnierte sich seine Seele zu neuem Dasein in Gautama, dem Königssohn. Und keine andere als wiederum die Lehre des Laotse ist es, die mit dem Buddhismus zurück nach China wanderte.

---

[1] Vgl. Okakura Kakuzo: The Ideals of the East. London 1905. S. 68.

CHUAN SHÊN





4. Li Chin: Amogha Vajra



DAS DIESSEITS

KUNGFUTSE ist der praktische Staatsmann und Erzieher, Laotse Dichter und Seher. In den zwei großen Weisen stehen zwei Weltanschauungen einander gegenüber, und ihr Gegensatz ist ein Lieblingsthema in den Schriften der Schüler des Laotse. So läßt Dschuang Dsi einen Weisen berichten: „Kungfutse sprach in meiner Gegenwart: ‚Ich hörte sagen, der wahre Weise schenke den weltlichen Dingen kein Augenmerk. Er suche nicht den Gewinn und meide nicht die Unbill. Er hänge ohne zu fragen dem Tao an. Er könne sprechen, ohne zu reden; er könne reden und doch nichts sagen. So schweife er jenseits des Staubes umher. Dies', so sprach Kungfutse weiter, ‚sind unbesonnene Worte. Mir aber erscheinen sie als die kundige Darstellung des Tao'."[1]

Diese eindeutige Äußerung scheint die wahre Meinung des Kungfutse über das System des Laotse aufrichtiger wiederzugeben als die angeblich authentischen Aufzeichnungen des Buches Lun Yü, in denen ein so scharfes Urteil nicht begegnet. Hier will es scheinen, daß Kungfutse im Gegenteil Bewunderung für den großen Rivalen hegte. Mit pedantischem Ord-

[1] Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse. Leipzig 1910. S. 6.

nungssinn stellt er ein Schema von den vier Klassen des Wissens auf: „Bei der Geburt schon Wissen zu haben, das ist die höchste Stufe. Durch Lernen Wissen zu erwerben, das ist die nächste Stufe. Schwierigkeiten haben und doch zu lernen, das ist die übernächste Stufe. Schwierigkeiten haben und nicht lernen: das ist die unterste Stufe des gewöhnlichen Volks."[1] Man zweifelt aber, ob es in der Tat Bescheidenheit ist, wenn Kungfutse für sich nur die zweite Stufe in Anspruch nimmt: „Ich bin nicht geboren mit der Kenntnis; ich liebe das Altertum und bin ernst im Streben."[2] Man liest es zwischen den Zeilen, daß der Empiriker in der eigenen Denkform doch die rechte Wahrheit findet, seiner Rangordnung zum Trotz. Und klarer noch ist der Sinn der Worte, die er nach Si-ma Tsiäns berühmtem Bericht gesprochen haben soll, nachdem er den Laotse selbst gesehen: „Von den Vögeln weiß ich, daß sie fliegen können, von den Fischen weiß ich, daß sie schwimmen können, von den Vierfüßlern weiß ich, daß sie laufen können. Die Laufenden können umgarnt werden, die Schwimmenden können geangelt werden, die Fliegenden können geschossen werden; — was jedoch den Drachen anbetrifft, so vermag ich es nicht zu begreifen, wie er, auf Wind und Wolken dahinfahrend, aufsteigt zum Himmel. Ich habe heute den Laotse gesehen — gleicht er nicht dem Drachen?"[3]

Der Empiriker spricht aus diesen Sätzen. Der hohe

---

[1] Kungfutse, Gespräche (Lun Yü). Jena 1910. S. 187. — [2] Kungfutse S. 68. — [3] Grube: Religion und Kultus der Chinesen. Leipzig 1910. S. 83.

Flug der Gedanken des Laotse bleibt seinem Denken unfaßlich — und letzten Grundes verdächtig. Von sich wenigstens sagt er: „Ich habe oft den ganzen Tag nicht gegessen und die ganze Nacht nicht geschlafen, um nachzudenken. Es nützt nichts; besser ist es, zu lernen."[1] Das Spekulieren über die Wahrheit will ihn nicht zum Ziele führen. Das Denken soll sich an die Erfahrung halten, abstrakte Begriffe taugen nicht der Erkenntnis der Wahrheit. „Lernen und nicht denken ist nichtig", das erkennt auch Kungfutse, aber „denken und nicht lernen ist gefährlich",[2] setzt er warnend hinzu.

So begreift man die Stellung des Kungfutse zur Metaphysik: „Was man weiß, als Wissen gelten lassen, was man nicht weiß, als Nichtwissen gelten lassen: das ist das Wissen."[3] Und nochmals zeugt von solcher Sinnesart das Wort: „Es mag auch Menschen geben, die, ohne die Weisheit zu besitzen, sich betätigen. Ich bin nicht von der Art. Vieles hören, das Gute davon auswählen und ihm folgen, vieles sehen und es sich merken: das ist wenigstens die zweite Stufe der Weisheit."[4] Wieder stellt Kungfutse sich selbst in der Rangordnung auf die zweite Stufe, aber es wird immer deutlicher, daß in Wahrheit doch nur ein diskursives Wissen ihm brauchbar erscheint. Der Unterton des Mißtrauens gegen die intuitive Methode des Laotse ist im Zusammenhang dieser Aussprüche nicht leicht zu verkennen.

Vielleicht begreift man die Stellung des Kungfutse

---

[1] Kungfutse S. 178. — [2] Kungfutse S. 13. — [3] Kungfutse S. 13. — [4] Kungfutse S. 71.

gegenüber dem Taoismus aus dem Grundsatze: „Irrlehren anzugreifen, das schadet nur.“[1] Vielleicht setzte er darum ihm nirgends selbst ein so entschiedenes Nein entgegen, wie es in den Worten des Dschuang Dsi ausgesprochen ist. Der auf das praktische Dasein orientierte Positivismus des Kungfutse mußte dem spekulativen Pantheismus des Laotse entgegenstehen. Zwei Weltanschauungen, die sich grundsätzlich ausschließen, müssen einander bekämpfen.

Sinn und Form beider Lehren sind gleich verschieden. War es die Art des Laotse, „mit dem Menschen in geheimen Anspielungen zu reden“,[2] so ist „Deutlichkeit des Stils“ Grundsatz des Kungfutse. „Wenn man sich durch seine Rede verständlich macht, so ist der Zweck erreicht.“[3] Das ist seine Meinung.

Und von diesem Worte aus muß die Kunst verstanden werden, die der Weltanschauung des Kungfutse gemäß ist. Deutlichkeit ist gefordert. Kunst ist Darstellung, und ihre Aufgabe ist es, über die tatsächlichen Sachverhalte der sichtbaren Welt zu orientieren. Noch hat sich das ästhetische Element nicht frei gemacht, bildende Kunst bleibt in praktischer Gebundenheit. Wenn Kungfutse von Kunst spricht, denkt er nur an die Musik. Sie allein ist ihm Kunst in erster Linie und erfüllt sich in ihrer ästhetischen Gegebenheit. Dichtung hat lehrhaften Zweck, und wie die Dichtung, so dient die bildende Kunst der Aufbewahrung und Übermittlung der Daseinsform der Dinge, sie ist Porträt oder Historienbild und bewahrt in

---

[1] Kungfutse S. 13. — [2] Liädsi, Das wahre Buch vom quellenden Urgrund. Jena 1911. S. 97. — [3] Kungfutse S. 181



5. Chinesischer Meister der T'ang-Zeit: Jion Daishi



dieser zweifachen Form die Erinnerung an die großen Männer und die großen Taten der Vergangenheit. Von Kaiser Wu Ti heißt es, daß er Bilder eines siegreichen Feldzuges der alten Zeit malen ließ, um den Mut seiner Heerführer anzuspornen.

Wie eine positivistische Weltanschauung die geistige aus der physischen Welt interpretieren will, so gibt die Kunst Bericht über die äußeren Zusammenhänge der Umwelt zum Zweck lehrhafter Unterweisung. Kunst teilt Kenntnisse mit von den Dingen des objektiven Daseins und dient ihrer Überlieferung als eine andere und allgemeiner verständliche Form der schriftlichen Aufzeichnung.

Die Schrift selbst ist ihrem Ursprung nach eng verbunden mit bildender Kunst, und in dem ideographischen System der Ostasiaten bleibt dieser Zusammenhang noch in später Zeit offensichtlich gewahrt. In Ägypten gleichwie in Ostasien löst sich von den ersten Versuchen der Darstellung der Objekte der umgebenden Welt auf der einen Seite die Schrift. Die Bilder der Dinge werden zu konventionellen Zeichen abgewandelt, die nur mehr der Mitteilung unter Kundigen dienen. Auf der anderen Seite entwickelt sich eine Form der Wirklichkeitsdarstellung, die durch zunehmende Bereicherung an der Beobachtung entstammenden Zügen auch dem Uneingeweihten ein lesbares Bild geben will und wie die Schrift ihre vornehmste Aufgabe in der Überlieferung der großen Geschehnisse an die kommenden Geschlechter der Menschen findet.

Die Bewältigung der natürlichen Gegebenheiten der Umwelt im Sinne einfach lesbarer Wiedergabe im

Bilde ist die erste Aufgabe der Kunst, und so ist es zu verstehen, daß als Zeichen künstlerischen Fortschritts zunehmende Genauigkeit der Formennachbildung genannt wird.

Zu Anfang des vierten Jahrhunderts wird von einem Künster berichtet, der das Detail malen konnte, während die Bilder bis dahin skizzenhaft gewesen seien.[1] Das bedeutet in diesem Zusammenhang offenbar, daß man bisher nur allgemeine Formangaben kannte. Von einem Meister der Wende des fünften und sechsten Jahrhunderts heißt es wiederum, er habe größere Exaktheit im Detail eingeführt, als bis dahin erzielt worden sei.[2] Er skizzierte zuerst seine Gegenstände mit außerordentlicher Genauigkeit, wird von einem Meister der Sui-Dynastie erzählt, dann ließ er durch Anwendung von Farben Menschen, Tiere, Götter und anderes, allesamt voller Leben gleichsam aus einem Nebel entstehen.[3] Und noch im achten Jahrhundert wird von dem Meister Wei Yen rühmend berichtet, man habe die Schwanzhaare seiner Pferde zu zählen vermocht.[4]

Es ist die Zeit schrittweiser Eroberung der Wirklichkeit. Die Formen der Darstellung einer in ihrem objektiven Bestande interessierenden Welt werden geprägt. Porträts werden gemalt, deren Ähnlichkeit in Erstaunen setzt, und man lernt Menschen und Dinge zum erzählenden Bilde aneinanderzureihen.

Dient die Aufnahme einer wachsenden Zahl von Sonderzügen der Deutlichkeit der Einzelerscheinung, so muß die Bilderschrift zu ihrem Zwecke lesbarer Erzählung notwendig formelhafte Typen für die Ele-

[1] Giles S. 15. — [2] Giles S. 26. — [3] Giles S. 33. — [4] Giles S. 60.

mente der Darstellung entwickeln. Die Objekte werden unabhängig gemacht von ihren natürlichen Bedingtheiten in Raum und Zeit, Bewegung und Beleuchtung, indem die Wiedergabe auf eine begrenzte Zahl maßgebender Formelemente zurückgeführt wird. Nicht unmittelbar wird das Gesehene zum Bilde gestaltet, sondern dem Erinnerungsbilde entsprechend formen sich Darstellungsschemen, gewinnt die Gesamtvorstellung eines umgrenzten Daseinskomplexes bildhafte Gestalt. Nicht jeder Individualfall wird als solcher neu erlebt, er wird klassifiziert, Assoziationen früherer Gedächtnisbilder ähnlicher Erscheinungszusammenhänge stellen sich ein und geben der neuen Beobachtung den Charakter des schon Gekannten, indem sie dem Beschauer das Dargestellte auf seine eigenen, früheren Gesichtserfahrungen zurückzubeziehen helfen.

Der Sinn der Kunst ist auf das Diesseits gerichtet. Jedes metaphysische Element bleibt ausgeschlossen. Die Kunst ergründet den Formengehalt dieser Welt und übermittelt der Menschheit ihre Erfahrungen. Ihr Zweck ist es, Bericht zu erstatten über die Wirklichkeit, die vergänglichen Formen des Daseins im Abbilde festzuhalten und vor dem Vergessen zu bewahren.

„Groß ist die Aufgabe der Malerei, denn sie vermag ein jedes Ding im Weltall vollkommen wiederzugeben. Und dies kann nur auf einem Wege vollendet werden, dessen Namen ist Chuan-Shên. Man hat oft irrtümlich gemeint, Chuan-Shên sei nur anwendbar für die Darstellung menschlicher Figuren, aber in Wahrheit ist sein Feld ein weiteres, und es vermag

gleicherweise den Sinn aller Dinge wiederzugeben."[1] Die Worte entstammen dem Hua-chi des Têng Ch'un.

Chuan-Shên ist der Inbegriff dieser Kunst. Seine wörtliche Bedeutung ist die Kunst der Menschendarstellung. Hier liegt ihre hauptsächlichste Aufgabe. So sagt ein chinesischer Schriftsteller der Ching-Dynastie:[2] „Unter den zahlreichen Stilen der Malerei ist das Porträt der älteste, und der Grund, warum diese Kunst im Altertum besonders hoch geachtet war, ist der, daß durch sie die Abbilder der alten Heiligen und Weisen der Nachwelt überliefert werden konnten."

---

[1] Kokka XXI, 73. 1910. — [2] Kokka XXI, 72. 1910.



6. Takanobu Fujiwara zugeschrieben: Minamoto no Yoritomo



DER MENSCH

VON der Bedeutung und Verbreitung der Porträtmalerei in der Kunst des alten China vermag man sich nur rückschließend aus den Aufzeichnungen der Schriftsteller eine Vorstellung zu bilden. Wenn ein Philosoph der westlichen Han-Dynastie sagt: „Ein Mann, dessen Bildnis nicht in der kaiserlichen Galerie hing, wurde von seinen Söhnen und Enkeln gering geachtet“, so zeugt dieses Wort unzweideutig von einem umfassenden Porträtbetrieb schon in früher Zeit. An einer anderen Stelle derselben Schrift heißt es nochmals in gleichem Sinne: „Die Menschen sehen gern Porträts an, weil Porträts Abbilder der Toten sind, und wenn man eines toten Mannes Antlitz sieht, so ist es, als höre man seine Worte und schaue seine Taten. Aber die Schriften der Alten, die auf Bambus und Seide überliefert sind, würden den gleichen Erfolg haben; warum beschränken wir uns also darauf, die Bilder an der Wand zu betrachten?“[1]

Die Erwähnung des Porträts in den chinesischen Schriftquellen reicht weit hinauf. Schon um 200 v. Chr. muß die Porträtmalerei in China eine bekannte und verbreitete Kunst gewesen sein.[2] Fast alle Künstler

[1] Giles S. 9. — [2] Giles S. 3.

der ältesten Zeit werden als Bildnismaler gerühmt. Die Fürsten des Landes werden porträtiert, von Bildnissen schöner Frauen ist die Rede, und in einer so frühen Epoche wie dem zweiten und vierten Jahrhundert unserer Zeitrechnung werden Selbstbildnisse von Künstlern genannt.[1]

Den Begriff des Porträts darf man allerdings für diese früheste Zeit nicht zu eng fassen. Es muß sich um Menschendarstellung in einem allgemeineren Sinne gehandelt haben, und manches vom Aberglauben eingegebene Märchen deutet darauf hin, daß die Beziehung auf die dargestellte Persönlichkeit eine mehr mystische als anschauliche war, indem man die Bilder vom Geiste der Verstorbenen bewohnt dachte. Die Vorstellung, dem Sitz dieses Geistes gegenüberzustehen, tat mehr, als äußere Ähnlichkeit des Bildes vermocht hätte, genügt doch noch im heutigen China die einfache Tafel mit der Namensinschrift, die dem Ahnenkult der Wohnort der Seele ist, als Anhalt für die Phantasie.

In diesem Sinne ist das Porträt der Frühzeit als Stellvertretung des Menschen anzusehen. Es kann nicht mehr als allgemeinste Formvorstellungen der menschlichen Gestalt übermittelt haben. Zu gleicher Zeit mit den Berichten von einer Bereicherung der malerischen Darstellung überhaupt durch Aufnahme von Detailzügen begegnen Nachrichten, in denen ausdrücklich die Ähnlichkeit gemalter Bildnisse gerühmt wird. Zu Ende des fünften Jahrhunderts erzählt man von Porträts, deren Ähnlichkeit eine so vollkommene gewesen

---

[1] Giles S. 8 und 17.

sei,[1] daß sogar Kinder die Dargestellten wiedererkennen.[2]

Man hat sich diese neue Phase der Porträtmalerei als Bereicherung der typischen Menschendarstellung durch Einzelzüge individueller Sonderformen bei gleichbleibender Anlage der Grundbildung vorzustellen. Ein Porträt ist auch jetzt noch zu denken als Menschenbild in erster Linie, Individualdarstellung in zweiter Reihe. Wenn dagegen im achten Jahrhundert eine Hofdame in einer Folge verschiedener Stellungen gemalt wurde,[3] so will das sagen, daß nun der gesamte Körper mit der charakteristischen Form seiner Bewegung in die Porträtdarstellung einbezogen ist. Die typische Allgemeinvorstellung des Menschen kann nicht Grundlage dieser neuen Porträtwiedergabe sein, denn das Eintragen von Individualzügen in ein festes Formenschema führt nicht zur Darstellung verschiedener Körperhaltungen und Seelenverfassungen einer einzelnen Persönlichkeit.

Denkmäler der ältesten Porträtkunst der Chinesen sind nicht erhalten. Spätere, archaisierende Umbildungen berühmter Bilder, die namhaft gemacht werden, sind eine unsichere Hilfe und geben nicht mehr als allgemeinste Vorstellungen von der Art der Originalwerke.

Wichtig aber bleibt auch ohne die Voraussetzung einer Ähnlichkeit als Porträt der überlieferte Sinn der Bilder, ihre praktische Bedeutung als Abbild realer Persönlichkeiten, die ihnen einen Wert im Zusammenhang der Lebensfunktionen der Menschheit sichert.

---

[1] Giles S. 26. — [2] Giles S. 28. — [3] Giles S. 50.

Einen Ersatz für das in China Verlorene findet man in Japan, wo als späte Blüten am Stamme der ostasiatischen Kunst im Rahmen einer in viel jüngerer Zeit erst zur Reife gelangenden Kultur durch die Entwicklung bereits überholte frühe Phasen künstlerischen Ausdrucks für lange noch am Leben erhalten bleiben. Reine Formen allerdings können sich in einer abgeleiteten Kunst nicht bilden, und die Menschendarstellung wird nochmals kompliziert durch den starken Eindruck der Bilder der buddhistischen Götterwelt, deren Formenkanon zumal für das Priesterporträt der Frühzeit maßgebend wird.

Eine eigentliche Entwicklung der ursprünglichen Formensprache läßt die japanische Kunst nicht verfolgen. Sie nimmt den in China geprägten Stil malerischen Ausdrucks an. Die Bildnisreihe im Thronsaale des Kaiserpalastes in Kyoto, die leider nur in spätesten Kopien erhalten ist, geht sicher auf chinesische Vorbilder zurück. Man denkt an Chang-Shou, einen Maler des vierten Jahrhunderts, und seine berühmte Bilderserie in der Halle von Ch'êng-tu, der Hauptstadt von Ssŭ-ch'uan. Es waren Bildnisse des Kungfutse und seiner zweiundsiebzig Schüler, der drei Kaiser und der fünf mythischen Herrscher und aller Heiligen und Weisen bis hinab zur Han-Dynastie, „ihr Glanz füllte die Halle, Zeremonien und Gesänge von zehntausend Generationen standen den Lernenden bereit".[1] Leider ist in den japanischen Nachbildungen einer solchen Bilderreihe, die wieder nur in Kopien von Kopien sich erhalten haben, kaum mehr als der

[1] Giles S. 16.

Umriß einer ursprünglichen Form kenntlich geblieben.

Eigene Schöpfungen der Japaner geben von den allgemeinen Eigenschaften der alten Porträtmalerei Ostasiens die bessere Anschauung. Eine Reihe großer Zeremonialporträts von Fürsten des Landes sind die bedeutendsten Denkmäler der weltlichen Porträtkunst des Ostens. In feierlich unbewegter Pose thront der Fürst. Geschlossen ist der Gesamtumriß der Figur. Kein Leben darf sich in den majestätisch geordneten Falten des Gewandes verraten. Ebenso ruhig bleiben die Formen des Gesichtes. In ein Idealschema verallgemeinernder Menschendarstellung werden vorsichtig Individualzüge eingetragen, der besondere Schnitt der Augen, die Schwingung des Nasenrückens, die Bildung des Mundes wird beobachtet und das Verhältnis der Teile zueinander abgewogen innerhalb des weich gerundeten Konturs.

Es ist nicht möglich, den Anteil, den auch an der Bildung des weltlichen Porträts die buddhistische Kunst hat, rein auszusondern, und auf der anderen Seite nähert sich von dem Götterbilde herkommend das Priesterporträt der weltlichen Menschendarstellung. Die Sinnesrichtung ist verschieden, gemeinsam die Grundform in einer religiösen Kunst, deren Ziel die Verallgemeinerung ist, und einer primitiven Malerei, die noch nicht von ihr loskommt. Das Porträtbedürfnis vermag in die gleichsam von oben her geschaffenen Typen der Götterwelt ebenso wie in die von unten auf entstandenen typischen Menschenbilder seine Individualzüge einzutragen.

In der japanischen Kunst, die durch oft gleichzeitig erfolgende Übernahme der Ausdrucksformen verschiedener Entwicklungsphasen parallellaufende Stile oder doch Darstellungsweisen ausbildete, steht neben dem hieratischen Priesterbild und dem feierlichen Fürstenporträt das bewegte Ausdrucksbildnis, das namentlich für die Darstellung der berühmten Dichter Verwendung findet. Mehr noch als durch die Gesichtszüge, die allerdings ebenso und eher noch weitergehend als im Zeremonialporträt individualisiert werden, charakterisiert der Maler den Darzustellenden durch die Körperhaltung. Wie die Prinzessin Yang porträtiert wurde, als sie Zahnschmerzen hatte, und während sie zu Pferde stieg,[1] so wird der Dichter im Stadium der Inspiration gemalt, in einer Körperhaltung, die für seine besondere Geistesverfassung charakteristisch sein will. Es bilden sich in solcher Weise typische Haltungsporträts bestimmter Persönlichkeiten, die in dieser Form weitergegeben und wiederholt werden. Man erkennt einen bestimmten Dichter an den besonders schief gestellten Augen, dem geraden Nasenrücken, dem vorgeschobenen Mund, dem langen Kinnbart, dem faltigen Greisenhals, besser aber an der immer wiederkehrenden Körperstellung, dem lässigen Lagern am Boden mit leicht auf der niederen Lackstütze ruhendem Arm und scharf nach rückwärts und aufwärts gedrehtem Kopf, dem Ausdruck angespanntester Aufmerksamkeit in den zusammengezogenen Brauen.

Es ist die letzte Phase, die die eigentliche Porträt-

---

[1] Giles S. 50; vgl. oben S. 25.



7. Eiga Takuma: Hitomaro Kakinomoto



malerei in Ostasien erreichte. Von ihr im engeren Sinne gilt das Wort Chuan-Shên, das selbst schon einer späteren Zeit entstammt. Denn die Silbe shên bedeutet Sinn oder Geist. Man setzte nicht hsing, das Form bedeutet, auch nicht mao Gesicht, und naiv bemerkt ein chinesischer Künstler, der Ausdruck für Porträtmalerei sei so gewählt, „weil wohl manche Menschen äußerlich sich gleichen, nicht zwei aber denselben Geist haben". „Aber", fährt er fort, „wenn Kunst den Geist ausdrücken soll, so darf sie darum die Form nicht vernachlässigen. Augen, Ohren, Mund, Nase bilden die wesentlichen Teile des Gesichts. Jedoch hat jeder Mensch unterschiedliche Züge, und wenn alle Besonderheiten korrekt dargestellt sind, ergibt sich die richtige Form. Der Geist wird sich alsdann in natürlicher Folge enthüllen."[1]

So ist die rechte Bedeutung von Chuan-Shên: Charakterporträt, und so nahe die Silbe shên als Sinn oder Geist an den anderen Begriff Ch'i-Yün heranzuführen scheint, so gegensätzlich bleibt sein eigentlicher Gehalt. Denn von Ch'i-Yün heißt es, daß sich die Form von selbst ergibt, wenn nur der Sinn beobachtet ist, von Chuan-Shên, daß der Geist sich enthüllen wird, wenn die Form richtig wiedergegeben ist.

Das ist im Sinne der Weltanschauung des Kungfutse gesprochen, und das Porträt ist die Kunst, die am treuesten ihr folgt.

Der Kunst ist eine Aufgabe gestellt. Sie soll die Formen der Dinge aufbewahren, so sagt der chinesische Dichter. Es kann nicht der Sinn des Bildes

[1] Kokka XXI, 195. 1911.

sein, die Gegenwart des Menschen selbst vorzutäuschen, dem raschen Blick mit schreckhaft wirkender Illusion zu antworten. Das Bild soll eine Umschrift sein, die besonderen Züge einer menschlichen Gestalt herausheben, um lang eindringendem Schauen das Wesen der dargestellten Persönlichkeit zu enthüllen. Nicht jede beliebige Bereicherung an Zügen individueller Charakterisierung kann diesem Zwecke dienen, denn Deutlichkeit ist Ziel, und Deutlichkeit der Formensprache bedingt Auswahl aus dem Chaos der natürlichen Gegebenheit, Beschränkung auf die sprechenden Hauptzüge eines Erscheinungszusammenhanges. Der erste Eindruck, den der Beschauer empfangen soll, sagt nur, daß da ein Mensch ist. Eine Kunst, die noch um die Ausbildung ihrer Mittel zu ringen hatte, mußte sich mit dieser allgemeinsten Form des Bildnisses zufriedengeben. Es folgt die allmähliche Abwandlung der gefundenen Formen, die Umordnung ihrer typischen Komposition in besondere Lagebeziehungen und eine eigene Rhythmik gegenseitig sich bestimmender Kurven.

Für die bildliche Wiedergabe einzelner Persönlichkeiten sind feste Formeln geschaffen, die unverändert weitergegeben werden. Die Daseinsform ist zur Gestalt geworden, und das Bild hat eine Wirklichkeit höheren Grades als die Natur selbst, da es dem Wechsel des Zufälligen, dem die Erscheinungsform in jedem Augenblick unterliegt, entzogen ist.

Darum bleibt das Spiel von Licht und Schatten außerhalb des Darstellungsbereiches. Darum wird fast regelmäßig die beinahe volle Face-Einstellung des

Kopfes gewählt. Überraschende Verkürzungen haben allzu sehr den Charakter des Einmaligen, die Profilstellung besonders kann nicht der Aufgabe dienen, da sie gleichsam äußerster Grenzfall und Gegensatz des Typischen ist. Erst in ganz später Zeit wird in China die Profilzeichnung erwähnt, ein Meister der Ming-Dynastie hatte darin besondere Fertigkeit erreicht.[1]

So hat man das Porträt aufzufassen als die schriftliche Fixierung der als wesentlich erkannten Formen des Körpers, die dem Beschauer Zeichen zur Rekonstruktion eines Wirklichen übermittelt.

In diesem Sinne sind noch die zahllosen Schauspielerporträts der japanischen Holzschnittmeister des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts zu verstehen, mit denen dem Porträt eine neue und weitreichende Aufgabe zufällt. Das alte Ausdrucksporträt lebt in diesen Schöpfungen später Nachkommen der frühen Tosa-Meister wieder auf. Die gleiche Bestimmung der Bilder führt zurück auf die gleichen Formtypen. Wieder ist Aufgabe der Kunst Abbildung eines Wirklichen geworden. Der Geist der alten Zeit ist lebendig — nicht nur in der Kunst.

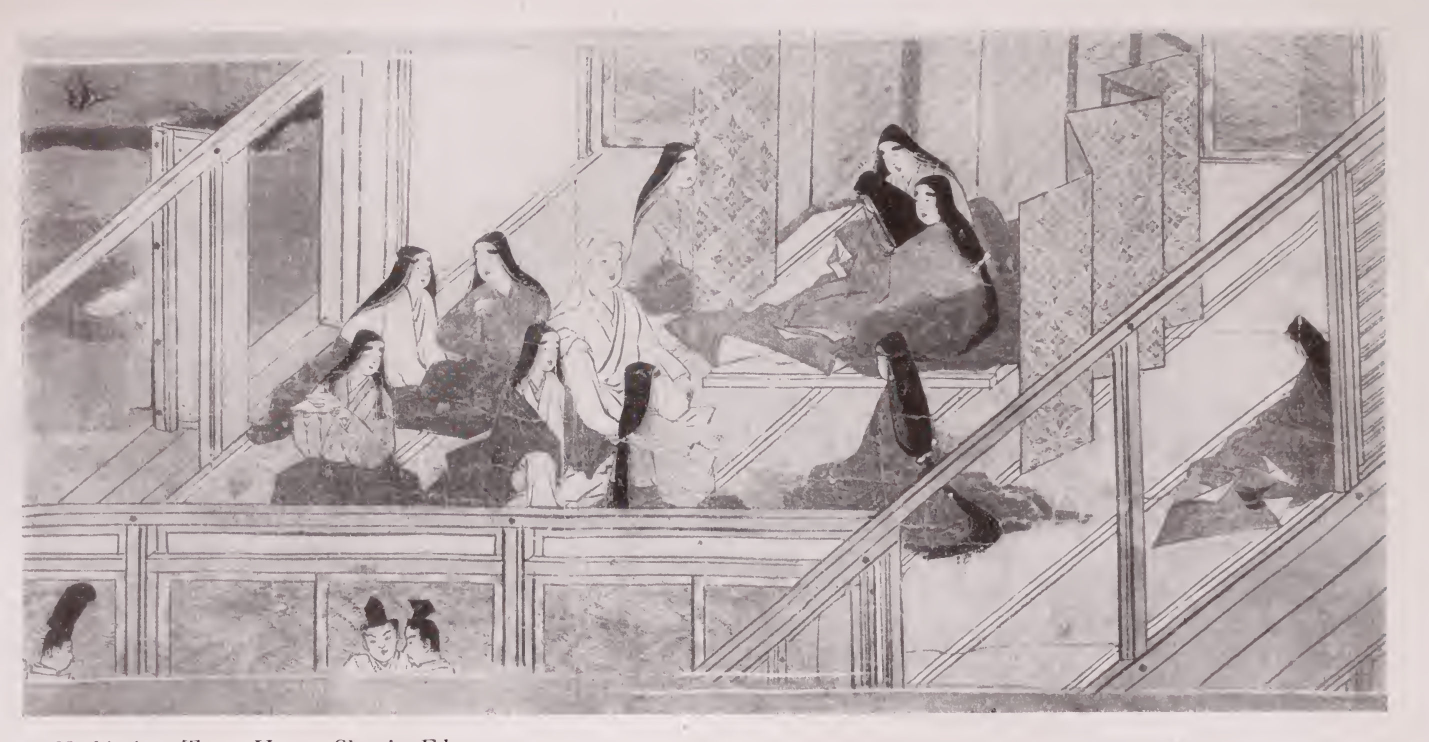
In allen Lebensäußerungen gibt er sich aufs neue kund. Die Sinnesart der alten Zeit offenbart sich ebenso in dem neuerwachenden Nationalgefühl, der Feindlichkeit gegen den Buddhismus und der Neubelebung des alten Shintoglaubens. „Die Buddhisten halten die Berge, Flüsse und Erde für etwas Unreales und die menschliche Natur für etwas Illusorisches. Daher können sie nicht umhin, die Gerechtig-

[1] Giles S. 166.

keit zu vernichten. Und daher vergehen sie sich gegen unsere Sittenlehre", sagt Hayashi-Razan, ein japanischer Philosoph des siebzehnten Jahrhunderts.[1] Die nationale Sittenlehre aber ist der Ahnenkult des alten Shintoglaubens, dessen Reinigung aus tausendjähriger Verquickung mit dem Buddhismus das Bestreben der neuen Generation war, das in seinen Folgen schließlich zur Wiederherstellung der alten kaiserlichen Macht und der großen Restauration des Jahres 1868 führte.

Der Shintoglaube der Japaner seinerseits ist nichts anderes als eine Form des Konfuzianismus, und wenn längst schon in den Klöstern der Zen-Sekte der Geist des Taoismus zum bestimmenden Element einer neuen Form des Buddhismus geworden war, so bedeutete in Wahrheit die letzte Phase des japanischen Geisteslebens, in deren Sinn das Emporkommen des auf uralten Traditionen ruhenden Ukiyoye zu verstehen ist, den neuerlichen Sieg des Meister Kung über den Rivalen Laotse.

[1] Die Kultur der Gegenwart. Allgemeine Geschichte der Philosophie. Berlin und Leipzig 1909. S. 102.



8. Yoshimitsu Tosa: Hōnen Shōnin Eden



ERZÄHLENDE KUNST

ABBILDEN der Form, Porträt im weitesten Sinne, ist die eine Aufgabe bildender Kunst gemäß der Weltanschauung des Kungfutse, Illustration der Schriften, bildliche Erzählung, die andere. Beide Male steht der Mensch im Mittelpunkt des Interesses, die Darstellung seiner selbst im Porträt, seines Wirkens und Handelns im Historienbilde.

Häufig sind die Erwähnungen erzählender Bilder, denen man in den Schriften begegnet. In dem Kapitel über die Kunst, das die Geschichte der westlichen Han-Dynastie enthält, wird eine Reihe illustrierter Bücher namhaft gemacht,[1] und die Geschichte der Sui-Dynastie gibt die Titel der Bücher, die mit Bildern geschmückt wurden, wie das Buch der Lieder und das Buch der Gebräuche, der Kommentar des Tso und das Buch von der Kindesliebe.[2]

Neben den Büchern, die man in Form von Rollen zu denken hat, werden Wandgemälde erwähnt, die über wichtige historische Begebenheiten Bericht erstatten.[3] In gemeinsamer Arbeit malten drei Hauptmeister der Tang-Dynastie den Opferzug des Kaiser

[1] Giles S. 5. — [2] Giles S. 36. — [3] Giles S. 68.

Hüan Tsung mit seinem Gefolge zu dem heiligen Berge T'ai in Shantung.[1] In den Annalen der Kamakura-Zeit Japans findet das Zusammenwirken der größten lebenden Meister gelegentlich einer ähnlichen Aufgabe Erwähnung. Hier wie dort wird das Porträt der Hauptpersonen einem besonderen Meister zuerteilt, ein Zeichen, daß es als solches außerhalb der eigentlichen Aufgabe des Historienbildes fällt.

Nicht so sehr Treue des Berichtes als Anschaulichkeit der Darstellung macht den Sinn der erzählenden Kunst aus, deren lehrhafter Zweck zu öfteren Malen mit klaren Worten umschrieben wird. Kunst veranschaulicht den Sinn des geschriebenen Wortes, das sie illustrierend begleitet, und stellt Beispiele einer besseren Vergangenheit den Späteren als Ansporn zur Nacheiferung vor Augen. Keine spielerische Aufgabe, sondern eine ernste Pflicht ist der Kunst auferlegt. Es bedeutet den Verfall dieser Form der Malerei in einer späten, anders denkenden Zeit, wenn es im elften Jahrhundert heißt, daß die historischen Bilderfolgen eines illustrierten Buches zur Unterhaltung der Hofdamen bestimmt seien.[2]

Keines der Werke, von denen die alten Nachrichten erzählen, scheint vor dem Untergang bewahrt geblieben zu sein, und es fehlt an jedem sicheren Anhalt, den Grad der Originaltreue archaisierender Wiederholungen berühmter Bilder, die einer späteren, eklektischen Zeit entstammen, zu beurteilen. Als Ersatz für die verlorenen Bilder der ältesten Zeit kann man auf die flach geschnittenen Darstellungen der

---

[1] Giles S. 59. — [2] Giles S. 99.

Steintafeln aus Gräbern der Han-Dynastie[1] verweisen, die gleich den Reliefbildern ägyptischer Grabkammern Begebenheiten aus der Vorzeit der nationalen Geschichte erzählen. Aber nur im allgemeinsten Sinne lassen diese Steinschnitte Rückschlüsse auf die zeitgenössische Malerei ziehen.

Wenn es gleichwie für das Porträt an einer zureichenden und sicheren Vorstellung auch für die älteste Geschichtsmalerei der Chinesen fehlt, so tritt wieder Japan mit den Bilderrollen der Meister der Tosa-Schule helfend ein, in denen ein reiches und wundervolles Material erhalten ist. Von hier müssen die allgemeinen Prinzipien der alten Historienmalerei Ostasiens abgeleitet werden.

Schon bei Gelegenheit des Porträts war des merkwürdigen Bildungsweges der japanischen Kunst gedacht worden, der eine rein aus inneren Impulsen erfolgende Entwicklung fehlt. Das Festland entsandte die ersten Kulturträger als Ansiedler in das Inselreich, und Einflußströme kommen von dort periodenweis herüber, werden aufgenommen und verarbeitet. Aber eine eigene Befruchtung des Übernommenen und grundsätzliche Umbildung bleibt aus. Das Neue entsteht nicht im Kampf gegen das Alte, und es wird nicht naturgemäß der Feind des Gewesenen. Der neue Stil dünkt sich nicht als der bessere und in seiner Zeit einzig berechtigte, er fügt nur den möglichen Darstellungsformen eine noch nicht gekannte hinzu. Wohl hat jede Zeit den spezifisch ihr angemessen-

[1] Vgl. die Abbildungen in „Mission archéologique dans la Chine septentrionale par Édouard Chavannes". Paris 1909.

sten Ausdrucksstil, der das Übergewicht über die anderen gewinnt, aber die alten Stilarten werden nicht durch ihn erdrückt, sie sterben nicht ab, sie werden vielmehr in Generationen von Künstlergeschlechtern, in denen die Tradition vom Vater auf den Sohn, vom Meister auf den bevorzugten Schüler sich vererbt, lebendig erhalten. Die Gleichberechtigung verschiedener Stile bleibt immer anerkannt. Man verehrt nicht nur die alten Meister, man ist sich auch bewußt, daß sie für bestimmte Darstellungsprobleme die endgültigen Lösungen gefunden haben. In der erzählenden Kunst waren die Maler der Tosa-Schule unbestrittene Meister. Noch in später Zeit bleibt die Illustration ihr Gebiet, und wenn ein Meister einer anderen Richtung, wenn sogar der große Motonobu, der selbst die Hauptschule des neuen chinesischen Stiles in Japan, die Akademie der Kano begründete, vor die Aufgabe gestellt wird, die Geschichte eines Tempels zu malen, bedient er sich im wesentlichen des fremden Stiles und versucht gar nicht erst eine Umsetzung in die eigene, auch nach seiner Meinung eben für den besonderen Zweck untaugliche Formensprache. Im achtzehnten Jahrhundert noch fanden die Ukiyoye-Meister ihre Ausdrucksmittel für die Illustration von Dramen und Novellen, für das Porträt von Schauspielern und Kurtisanen in einem nie vergessenen Stil, den sie zu neuer Bedeutung erhoben.

Der allgemeine und fast sprichwörtlich gewordene Satz von dem konservativen Geist Ostasiens genügt nicht zur Erklärung des besonderen Phänomens der Stilbildung in Japan. Für die chinesische Kunst muß

eine weit konsequentere Entwicklung vorausgesetzt werden, die sich wenigstens in einigen Hauptzügen an noch erhaltenen Werken verfolgen läßt.

Selbst Kungfutse, der immer geneigt ist, die alte Zeit zu preisen, erkennt einen Kulturfortschritt an, wenn er ihn auch in das Altertum zurückverlegt. Er sagt: „Die Chow-Dynastie sieht auf zwei Dynastien zurück. Ihre ganze Bildung ist daher verfeinert. Ich schließe mich der Chow-Dynastie an.“[1] Und in der Ablehnung des Fortschritts liegt doch die Anerkennung seines Daseins beschlossen, wenn es an anderer Stelle heißt: „Die früheren Geschlechter waren in Kultur und Musik rohe Menschen, die späten Geschlechter sind in Kultur und Musik gebildet. Wenn ich diese Dinge auszuüben habe, so folge ich den früheren Geschlechtern.“[2]

In den Aufzeichnungen über die Kunst fehlt es nicht an Aussprüchen, die sich gegen das Wiederholen alter Meisterwerke richten,[3] und nicht selten sind Stellen, die eine entschiedene Auflehnung gegen überkommene Traditionen bedeuten. Auch in den berühmten sechs Geboten der Malerei, die Hsieh Ho aufstellte, steht erst an letzter Stelle das Wort Tradition.

Für die erzählende Kunst der Chinesen ist eine lebendige Entwicklung vorauszusetzen, an deren Anfang eine den Steinschnitten der Han-Dynastie gleichlaufende malerische Ausdrucksform gestanden hat. Geben aber für die Entwicklung der Porträtkunst die schriftlichen Aufzeichnungen wenigstens Andeutungen, die Rückschlüsse auf ihren allgemeinen Ablauf

---

[1] Kungfutse S. 29. — [2] Kungfutse S. 106. — [3] z. B. Giles S. 105.

gestatten, so fehlen solche für die Historienmalerei der Chinesen, und in Japan ist mit den Makimono der Tosa-Meister ein Stil überliefert, der von allem Anfang das Bild einer abgeschlossenen Kunst darstellt.

Daß diese Kunst im wesentlichen auf chinesische Anregungen zurückzuführen ist, muß ohne weiteres vorausgesetzt werden. Die Blüte der illustrierenden Kunst in Japan setzt spät ein im Verhältnis zu ihrer chinesischen Vorläuferin, und es bleibt fraglich, ob ein unmittelbares Vorbild für die eigenartige Kunstform der historischen Makimono, die von den Japanern als spezifisch nationaler Malstil gepriesen wird, in China existiert hat. Jedenfalls kann der Stil der japanischen Tosa-Meister nicht als eigentliche Fortsetzung der ältesten chinesischen Buchillustration angesehen werden, denn seine Ausbildung fällt in die Zeit der schon entwickelten Spätkunst der Sung-Dynastie in China, deren Elemente in den Bildrollen der Japaner unzweideutig nachweisbar sind.

Der Geist dieser Kunst — und auf ihn kommt es in diesem Zusammenhang allein an — ist der Geist des Kungfutse, und in ihren fundamentalen Prinzipien hat man die Grundformen der alten Historienmalerei der Chinesen zu erkennen.

Die Darstellungsform ist die des Epos. Die Kunst sucht nicht im Sinne des Dramas den fruchtbarsten Moment, der Spannung und Lösung zugleich in sich schließt, die Höhe der Handlung, die blitzartig dem voraussehenden wie dem rückschauenden Blick ein Ereignis erhellt. Sie ist nicht angewiesen auf den einzelnen Moment. Sie reiht lose Szene an Szene. Sie





9. Rengyō: Geschichte des Kanshin





spinnt in naiver Freude am Erzählen eine buntfarbene Begebenheit lang aus. Über weite Strecken läßt sie den höfischen Aufzug einer fürstlichen Reise mit dem Troß begleitender Edelleute und Diener an dem Auge des Beschauers vorüberziehen. Sie zeigt in kontinuierender Folge die Wanderung eines Priesters über Täler und Berge. In der fortlaufenden Landschaft taucht an immer neuen Stellen die Figur des Pilgers auf.

Die antike Kunst bildete die gleiche Form der Illustration in ihren Bilderrollen aus. Sie schuf in dem Reliefband der Trajanssäule ihr monumentales Denkmal. Erst in dem geschlossenen Rahmen des Wandbildes entwickelte sich in Europa die dramatische Form der Historienmalerei, die im Mittelalter zur herrschenden wird und die klassische Illustration der Renaissance auch im Buchholzschnitt bestimmt.

In Ostasien hat nach den wenigen erhaltenen Beispielen historischer Darstellungen auf den Schiebewänden der Klöster und Paläste Japans auch das Wandbild die Form weitspinnender Erzählung beibehalten. Die zeitlich und räumlich kontinuierende Darstellung bleibt der illustrierenden Kunst erhalten. Sie ist der adäquate Ausdruck eines historischen Berichtes. Auch das geschichtliche Drama gibt ja in Japan mit seiner freien Folge von Szenen die ursprünglich epische Form des Tatsachenberichtes nicht preis.

Der erzählende Inhalt macht den Sinn dieser Kunst aus. Ihr Trachten ist auf die diesseitige Welt gerichtet. Es widerspricht dem nicht, daß die Mehrzahl der japanischen Makimono der Geschichte der Haupttempel

und der Wundertaten ihrer Stifter gewidmet sind. Der Maler bleibt, auch wo er das Übersinnliche gestaltet und von Geschehnissen berichtet, die menschliches Maß übersteigen, mit beiden Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit, veranschaulicht das Ungeschaute durch neue Kombination von Formen, die seinem allgemeinen Vorstellungsbesitz entstammen. Ungewöhnliche Zusammensetzung deutlich lesbarer Einzelelemente vermittelt nicht den Eindruck, wohl aber das Wissen um Geschehnisse, die über den Rahmen des Natürlichen hinausgehen.

Mit einem feststehenden Formenbesitz arbeitet der Künstler, er schreibt eine Bilderschrift, deren Lesbarkeit in ihrer Anschaulichkeit beruht. Die Bildteile sind fest geprägt wie die Worte, als Teile der Rede.

Der Mensch ist der natürliche Mittelpunkt des Historienbildes. Das Porträt bedeutet die Darstellung eines individuellen Daseins, das Geschichtsbild die Wiedergabe einer individuellen Handlung. Der Mensch ist Träger eines Funktionsausdrucks, nicht so sehr einer inneren Beseeltheit als einer redenden Geste, in möglichst drastisch sprechender Verdeutlichung der Rolle, die jeder einzelne im Zusammenhang der Gesamterzählung zu spielen hat. Aus dem Gesamtbilde eines Vorgangs ist die Menschendarstellung zu verstehen. Die Geschichte ist der Sinn des Bildes.

Aus dieser Voraussetzung ist es zu begreifen, daß die Menschendarstellung im Historienbilde eine andere Form annimmt als im Porträt. Die Komposition erfüllt sich nicht in der einzelnen Figur, sie faßt eine Gruppe unter sich, deren Glieder sich rhythmisch

ordnen zur klaren Veranschaulichung einer Handlung. Die Einzelzüge menschlicher Gestaltbildung werden zu Elementen zweiter Ordnung. Ein Mund, ein Auge, die Bildung einer Hand kann rein auf das Typische zurückgeführt werden. Die Aufmerksamkeit ist nicht auf die Form, sondern auf die Bewegung eingestellt.

Die Einzelzüge können nun auf die letzte Vereinfachung des sogenannten „Hiki-mé Kagi-hana-Stiles“ zurückgeführt werden, der das Auge durch einen horizontalen Strich, die Nase durch einen offenen Winkel bezeichnet. Es ist die äußerste Reduktion der Daseinsform, die ein ästhetisch überempfindlicher, höfischer Malstil in Japan ausbildete.

Individuelle Unterscheidungen sind aufgehoben. Als Stillosigkeit wirkt die zuweilen noch porträtmäßige Bildung des Trägers der Hauptrolle. Daß seine Darstellung nach alten Berichten einem besonderen Meister aufgespart blieb, ist charakteristisch dafür, daß das eigentliche Porträt auch innerhalb des Historienbildes als besondere Aufgabe angesehen wird, auch äußerlich von dem übrigen sich absondert. Die Mannigfaltigkeit der Typen bedeutet Reichtum des Ganzen, nicht Individuation des Einzelnen. Die Charakteristik geht mehr auf das allgemein Kennzeichnende als auf das Individuelle, und die ganze Gestalt mit Einschluß der Kleidung trägt bei zur Unterscheidung. Die Typen des Hofmannes, des Kriegers, des Mönches, des Bettlers werden gesondert und im einzelnen in zahllosen Varianten abgewandelt, die nur Möglichkeiten umschreiben, nicht fest umrissene Persönlichkeiten darstellen.

Im Porträt erhielt die Kurve eines Mundes eine besondere Schwingung als Teil einer Komposition, im Historienbilde die Gesamtlinie einer menschlichen Gestalt. Ein Mensch ist ganz nur eiliges Rennen oder entsetztes Auffahren oder träumerisches Hingegebensein, er ist ganz Ausdruck seiner besonderen Funktion in dem größeren Bildzusammenhang. Oberstes Darstellungsprinzip ist der Vorgang, ihm, als Ganzem, haben die Teile sich unterzuordnen.

Die Komposition nimmt nicht die Form eines geschlossenen Bildgebäudes an, das architektonischen Gesetzen folgt. Es gibt keinen dramatischen Höhepunkt, und die Bildmitte ist nicht der bevorzugte Ort. Der Vorgang selbst ist ein ablaufender, und mit ihm wechselt der Interessenpunkt. Schon hieraus erklärt es sich, daß der Raum nicht nach dem Gesetz der Zentralperspektive gebaut sein kann. Was dem europäischen Bilde unbedingte Forderung erscheint, wird hier prinzipiell zur Unmöglichkeit. Es erhebt sich die Frage nach der anderen Form der Raumlösung, die von der ostasiatischen Kunst gefunden wurde.





10. Keion Sumiyoshi zugeschrieben: Taëma Mandala Engi





DER RAUM

DER zeitliche Ablauf eines Geschehens bestimmt das Darstellungsprinzip des erzählenden Bildes. Die räumliche Ordnung seines Inhaltes steht erst in der zweiten Linie des Interesses. Das ganze Bild soll nicht mit einem einzigen Blick umfaßt werden. Die zeitliche Abfolge setzt eine Folge von Raumteilen voraus, durch die der Blick vom einen zum anderen wandern soll.

Zentralperspektive bedeutet Vereinheitlichung in Zeit und Raum. Auf einen Augenblick höchster Spannung konzentriert sich das Geschehen, und in der Richtung auf einen Fluchtpunkt ordnen sich die Linien des Raumes. Soll kein innerer Widerspruch die Darstellung auseinanderreißen, so muß um ein deutlich betontes Zentrum die Komposition sich bauen, wie räumlich auf einen Punkt das Auge des Malers sich einstellt. Diesen Punkt muß der Beschauer fixieren, sollen die raumbildenden Linien für ihn einen erlebbaren Sinn erhalten. Für jeden anderen Standpunkt als den einen gewollten sind die perspektivischen Linien widersinnig. Es ist nur Folge einer Gewöhnung, wenn man auch ohne exaktes, einäugiges Fixieren sich in dem so geordneten Bilde orientiert.

Mit dem Augenpunkt trägt der europäische Künstler den engen Horizont seines individuellen Sehens in das Bild hinein. Er macht den Fixationspunkt seines Blikkes zum Zentrum der Raumkomposition. Die Voraussetzung der Zentralperspektive ist einseitig und durch Konvention gesetzt. Sie sieht ab von der Zweiäugigkeit des Menschen ebenso wie von der Beweglichkeit der Augäpfel, des Kopfes und des Körpers überhaupt, und von den Korrekturen, die der zentrale Sehapparat des Gehirns automatisch an dem Netzhautbilde vornimmt, um physikalische Unvollkommenheiten auszugleichen und die sogenannten optischen Täuschungen nach Möglichkeit für das Bewußtsein auszuschalten.

Daß es möglich war, die Formeln der Zentralperspektive in ein mathematisches System zu fassen, daß ihr in der photographischen Kamera ein idealer Hilfsapparat entstand, beweist mehr gegen als für die natürliche Bedingtheit dieser Form der zweidimensionalen Wiedergabe des Räumlichen, denn das psychische Erlebnis ist weder wissenschaftlicher Formulierung noch der Wiederholung durch den physikalischen Apparat zugänglich. Das lebendige Sehen unterliegt nicht den willkürlich gesetzten Bedingungen, die jede zentralperspektivische Konstruktion zur Voraussetzung hat.

Die Zentralperspektive allgemein als künstlerisches Darstellungsmittel zu verwerfen, ist nicht der Sinn dieser Bemerkungen. Aber eine Kritik muß geübt werden, da es dem Europäer schwer fällt, sich von dem Glauben an die Allgemeingültigkeit und Alleinmöglichkeit dieser einen Form der Ebenenprojektion des

Raumes freizumachen. Und es ist ein Unrecht, von dieser Voraussetzung die andere Form der Raumdarstellung zu beurteilen, die in Ostasien entwickelt wurde.

Wird schon von dem Oberbegriff der zeitlichen Abfolge, dem die illustrierende Kunst in Ostasien untersteht, die Form der Zentralperspektive als Wiedergabe des Räumlichen undurchführbar, so steht in noch allgemeinerem Sinne der Erlebnischarakter des europäischen Bildes in Widerspruch mit der Historienmalerei des Ostens. Prägnanter Ausdruck charakterisiert die Makimono der Tosa-Meister in Japan. Lesbarkeit ist für sie Grundforderung der Kunst. Man soll einen Vorgang in seinem Ablauf verfolgen, nicht einfühlend miterleben. An die Stelle des erlebbaren Erscheinungszusammenhanges tritt eine Auswahl objektiv greifbarer Daten.

Das Wesen der Zentralperspektive aber beruht in der Nutzbarmachung von Sinnestäuschungen, denen der menschliche Sehapparat unterliegt. Mit ihrer Hilfe wird eine Flächendarstellung des Räumlichen erzielt, die in dem Beschauer die Illusion eines Wirklichen zu erzeugen vermag. Illusion ist letztes Ziel dieser künstlerischen Darstellungsform, und wenn sie als Ziel dem ostasiatischen Künstler nicht vorschwebt, so hat auch der Weg, der zu ihr führt, ihm keinen Sinn.

Die theoretischen Grundlagen der Zentralperspektive führen selbst zu dem Schluß, daß sie nicht das einzige Prinzip der Raumdarstellung sein kann. Gibt man nach solchen Erwägungen den einheitlichen Fluchtpunkt als unbedingte Voraussetzung jeder

Raumwiedergabe preis, so bleibt doch noch die scheinbar elementare Tatsache der relativen Verkleinerung der Dinge mit zunehmender Entfernung vom Beschauer.

Auch dieses angeblich unwiderlegbare Grundgesetz, auf dem die Möglichkeit visueller Raumwahrnehmung überhaupt zu beruhen scheint, hat aber durchaus nicht den Grad von Allgemeingültigkeit, den man ihm zuzuschreiben gewöhnt ist. Man braucht nicht so weit zu gehen wie Hildebrand, der sagt: „Es ist ja Tatsache, daß die perspektivische Verkleinerung in natura von uns gar nicht empfunden wird." „Wir halten in natura die Lebensgröße in der Empfindung noch auf größere Distanz fest, ja sie hört eigentlich nie auf."[1] Denn in der eigentlichen Ferne kommt die perspektivische Verkleinerung sehr wohl zum Bewußtsein. Nicht aber im Nahbild. Es braucht bewußtes Fixieren und angespannte Aufmerksamkeit, um innerhalb einer Zone des Nahgesehenen relative Größenunterschiede zwischen dem Näheren und dem Ferneren zu beobachten. Wesentlich für den Gesichtseindruck sind diese Maßstabdifferenzen nicht, und daß auf einer mehr wissenschaftlichen als alltäglichen Beobachtung die einzige Möglichkeit räumlicher Darstellung des Nahbildes beruhen solle, ist jedenfalls eine verfrühte Annahme.

In der erzählenden Kunst der Tosa-Meister Japans handelt es sich im wesentlichen um eine solche verhältnismäßig schmale Zone des Nahgesehenen, inner-

---

[1] Hildebrand: Das Problem der Form. 2. Aufl. Straßburg 1897 S. 68.

halb deren der Vorgang sich abspielt. Auf sie allein nimmt das System der Raumdarstellung Bezug. Inkonsequenzen ergeben sich, wo der Inhalt der Geschichte das Einbeziehen der Ferne in die Darstellung fordert. Die Zwitterhaftigkeit dieser Kunst, die den Geist einer früheren Epoche spiegelt, aber zeitlich mit einer neu orientierten Malerei in dem Mutterlande, China, zusammenfällt und deren Mittel sich nutzbar macht, wird hier offenbar. Es entsteht ein Bruch. Kein Übergang führt vom Nahen zum Fernen. Von einer mittleren Schicht aus weist die Darstellung nach oben und ins Weite, ist zugleich von ihr aus abwärts und zum Beschauer hin orientiert.

Die Richtung des Nahraumes vom oberen zum unteren Bildrande ist der maßgebende Charakter dieser Form der Malerei. Wie die Schrift von oben nach unten gelesen wird, so das Bild. Es setzt nicht einen Wirklichkeitsraum fort wie das perspektivisch konstruierte Gemälde, in das der Beschauer vom unteren Bildrande her seinen Weg findet, gleichsam selbst hineinschreitet. Es gibt eine Aufsicht, das Auge blickt hernieder in einen Raum, der nicht als solcher erlebbar wird, den Beschauer nicht einbezieht, sondern deutlich ihm seinen Standpunkt außerhalb beläßt.

Diese Abwärtsentwicklung des Räumlichen ist in ihrem Ursprung auf die natürlichen Bedingungen des Sehens zurückzuführen. Eine Aufsicht ist dem menschlichen Sehen angemessen, weil das Auge des aufrechtstehenden Menschen beträchtlich über den Boden erhoben ist. Die allgemeinste Blickrichtung ist die horizontale. Das Auge nimmt nicht das unmittelbar Nahe-

liegende zuerst wahr, es stellt sich auf eine gewisse Höhenlage und Entfernung ein. Von ihr aus steigt das Blickfeld rasch abwärts bis nahe an die Füße des Beschauers.

Aus dieser natürlichen Form des Sehens ist die staffelförmige Reihung zu verstehen, die an allen Orten als erster Versuch der bildlichen Wiedergabe des Räumlichen begegnet. Für Ostasien geben die Steinschnitte der Han-Dynastie in China Beispiele dieser Darstellungsform. Daß innerhalb der schmalen Raumschicht, die in die Darstellung dieser Relieftafeln einbezogen ist, Größenunterschiede auf Grund der Beobachtung perspektivischer Verkleinerung des Entfernteren nicht gemacht werden, ist durchaus konsequent im Sinne eines naiven Sehens. Dafür, daß im Gegenteil zuweilen das obere, das zugleich das fernere ist, größer gebildet wird — auch in den komplizierteren Darstellungen der Tosa-Rollen begegnet das zuweilen — gibt es zwei Erklärungsmöglichkeiten. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß der Blick zuerst auf das Fernere fällt, dann erst hinabsteigt und sich damit von dem Zentrum der Aufmerksamkeit entfernt. Dies ist das eine, die inhaltlich höhere Bedeutsamkeit der oberen Reihe das andere. Beides kann zu einer Vergrößerung ihres Maßstabes führen. Ein allgemeines Prinzip der Umkehr der perspektivischen Vorstellungen läßt sich hieraus aber nicht ableiten.

Der Grundcharakter der Raumbildung bleibt von den Han-Reliefs bis zu den Tosa-Rollen der gleiche. Nur die starre Form der staffelförmigen Reihung wird gelöst, das Phänomen der Deckung hintereinander be-

findlicher Gegenstände in die Darstellung aufgenommen. Die Gruppen verschränken sich, Dinge und Menschen stehen im Bilde nicht mehr nur neben- und übereinander. Es ergibt sich ein unmittelbares Hintereinander.

Niedersicht und wesentliche Einheitlichkeit des Größenmaßstabes bleiben die bestimmenden Faktoren der Raumdarstellung. Der Begriff der Parallelperspektive mag hier eingeführt werden, obgleich das Wort eine schlechte Bildung ist. Wird die Beobachtung von Maßstabverschiebungen im Nahraum ausgeschaltet, so ist die natürliche Folge, daß alle parallelen Linien als solche gezeichnet werden. Ebensosehr entspricht es der allgemeinen Orientierung auf den objektiven Bestand der Daseinsformen der Dinge, daß scheinbare Größenveränderungen nicht in die Darstellung aufgenommen werden. Und endlich führt die Form des kontinuierenden Rollbildes selbst zu einer parallel-perspektivischen Aufnahme. Denn der Versuch zentral-perspektivischer Konstruktion eines Gebäudes würde zur Isolierung des betreffenden Bildteiles und zum Durchbrechen des größeren Zusammenhanges führen.

Der Darstellung der Erzählung in ihrem Ablauf dient das Raumbild, indem es Zusammenhänge schafft. Noch Shên Kua, ein berühmter Kunstschriftsteller des elften Jahrhunderts, spricht diese Forderung deutlich aus. Er tadelt Li Chêng, einen Meister des zehnten Jahrhunderts, weil er Gebäude so darstellte, wie sie dem unten stehenden Beschauer erscheinen. Das mag eine Form des Sehens sein, die in der Natur vorkommt,

für die künstlerische Darstellung ist sie ungeeignet. Wollte man immer malen, wie man sieht, so würde in den meisten Fällen das Vordere das Dahinterliegende verdecken. „So könnte man von einem Hause niemals den mittleren Hof sehen, noch was hinter dem Hause vorgeht.“[1]

Im Sinne dieser Worte muß man es verstehen, daß die Dächer der Häuser abgenommen werden, denn wie wäre es sonst möglich, zu zeigen, was im Inneren vor sich geht? Im Grunde ist diese Methode der Innenraumdarstellung nicht ganz so absonderlich, wie sie dem ersten Blick erscheint. Sie ist der Niedersicht des ostasiatischen Bildes ebenso natürlich wie dem horizontalen Einblick des europäischen Gemäldes das Öffnen der vorderen Wand.

Mit all dem dürfte das eine erwiesen sein, daß die Raumdarstellung der alten Kunst Ostasiens ebensoviel innere Konsequenz besitzt wie irgendeine Form der zweidimensionalen Projektion des Räumlichen. Das Wort „umgekehrte Perspektive“, das in Vorschlag gebracht wurde, ist ebenfalls irreleitend, weil es den unmittelbaren Vergleich mit einer perspektivischen Raumdarstellung einschließt. Der Begriff Perspektive erweist sich in seinem eigentlichen Sinne ebenso unbrauchbar wie in der Umkehr seiner Bedeutung.

Die Kunst der Tosa-Meister ist Tatsachenbericht. Raumdarstellung ist nicht das betonte Problem. Zeitliche und räumliche Abhängigkeit haben nur teil an den allgemeinen inhaltlichen Beziehungen der Einzelobjekte untereinander. Der Raumbegriff als solcher,

---

[1] Giles S. 107.

als Form der menschlichen Anschauung in ihrer subjektiven Bedingtheit, steht nicht im Rahmen der Weltanschauung dieser Kunst. Der Raum an sich, als reine Relation der Erscheinungen, ist ihr nicht Problem der Darstellung.

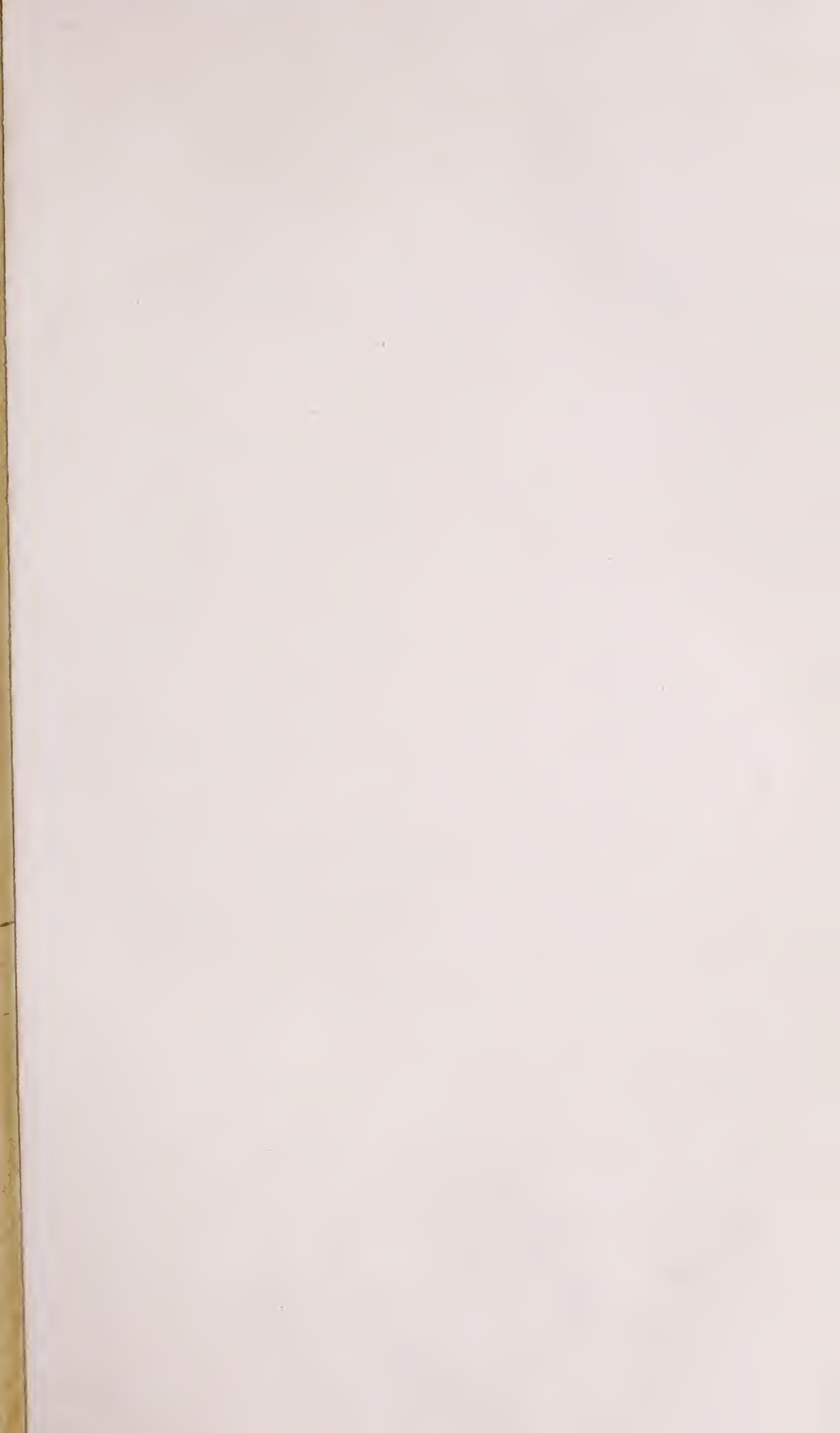
DIE LANDSCHAFT

IN dem Genji-Monogatari, dem berühmten Roman der Dichterin Murasaki Shikibu, wird von dem Helden der Geschichte, dem Prinzen Genji, erzählt: „Er hatte viele Rollen verschiedenen Papiers, auf dem er Schreibübungen machte. Er verbrachte viel von seiner Zeit damit, so zu schreiben und zu zeichnen. Er dachte daran, daß Yoshikijo einst auf dem Berge Kurama ihm die Schönheit der Gegend, die er jetzt täglich sah, begeistert gepriesen hatte, und er zeichnete jeden hübschen Fleck in der Nähe und sammelte die Zeichnungen in Mappen, wobei er dachte, er könne die Blätter einmal Chiye Tsunenori senden, einem berühmten Künstler, der damals lebte, damit dieser seine Skizzen zu Bildern verarbeiten könne.“[1]

Dieser Hinweis auf die Bedeutung der Lokalskizzen für die Entstehung von Landschaftsbildern ist um so wichtiger, als ganz entsprechende Erzählungen aus der Frühzeit der chinesischen Kunst fehlen. Porträts von Menschen, Tieren werden oft erwähnt, aber von Landschaftsveduten wird nirgends direkt gesprochen. Nur mittelbar kann man einen Schluß ziehen aus dem

---

[1] Genji-Monogatari. München (1912). S. 201.





11. Unbekannter Meister der Tosa-Schule: Ise-monogatari





Vers, den ein Bewunderer auf ein Bild des Meisters Chan Tzŭ-ch'ien schrieb:

„So lange als Tzŭ-ch'iens Pinsel noch schreiben,
Wird niemals die Landschaft verloren uns gehen,
Die Blume mag welken, kein Schmetterling bleiben,
Er wird uns mit allen aufs neue versehen."[1]

Es ist nicht sicher, ob der dichtende Verehrer das Bild im Sinne des Meisters interpretierte. Der Vers stimmt aber so gut zu anderen Nachrichten über den Künstler, in denen die außerordentliche Exaktheit seiner Naturstudien gerühmt wird, daß man ihn als Hinweis auf eine altchinesische Landschaftsvedute nehmen mag.

In der Form einer Aufgabestellung erscheint das Landschaftsporträt in einem Auftrag, den ein Kaiser des achten Jahrhunderts dem größten Meister seiner Zeit stellte.[2] Das Erstaunen darüber, daß der Künstler es ablehnte, Skizzen anzufertigen, läßt den Schluß zu, daß die Naturaufnahme landschaftlicher Situationen bei früheren Meistern in Übung war.

Kartenmäßig orientierende Terrainübersicht ist der ursprünglichste Sinn der Landschaftszeichnung. Nur sie hat als reine Naturaufnahme den unmittelbaren Nutzwert im Zusammenhange des praktischen Daseins, den die Lebensanschauung des Kungfutse von jeder Kunst fordert. Auf diese Urform des Landschaftsbildes weist eine der ältesten Nachrichten aus der Geschichte der chinesischen Malerei zurück. Von Meister Lieh Yü, dem fabelhafte Fähigkeiten nach-

---

[1] Giles S. 34. — [2] Giles S. 42.

gerühmt werden, heißt es, er habe die vier Flüsse und die fünf Gebirge in einer quadratzollgroßen Karte der alten chinesischen Feudalstaaten gezeichnet.[1]

Eine Erinnerung an diese älteste Form der Landschaftsdarstellung ist das in Japan vorkommende Andachtsbild, das die kartenmäßige Aufnahme eines berühmten Tempelbezirkes darstellt. Ausgesprochene Niedersicht ist Vorbedingung der flächenhaften Ausbreitung der Terrainformen. Eine strenge Durchführung des Prinzips der Vogelschau hätte aber nur einen Sinn, wenn einheitliche Raumgestaltung das oberste Gesetz der Darstellung wäre. Da Deutlichkeit allein gefordert ist, kann unbedenklich der Standpunkt wechseln, können Bäume und Gebäude in Vorderansicht an ihrer Stelle eingetragen werden. Nicht ein optisch zusammenhängendes Ganzes soll geschaffen werden. Die Elemente der Erscheinung sind lediglich in einer Gruppierung gegeben, die den Beschauer über ihre tatsächliche räumliche Verteilung aufklärt.

Nur eine beschränkte Zahl von Aufgaben kann für besondere Zwecke ein reines Landschaftsporträt in diesem Sinne fordern, und für sie tritt die Landkartenaufnahme ein, die sich von der Kunst in derselben Weise ablöst wie die Schrift von den ersten Bildzeichen. Eine andere Aufgabe findet die Landschaftsdarstellung im Zusammenhange der erzählenden Kunst. So sind noch einmal die Makimono der Tosa-Meister Japans das beste Material für eine Erkenntnis der Prinzipien der alten Landschaftsmalerei Ostasiens.

---

[1] Giles S. 3.

Das reine Historienbild vermag in vielen Fällen den Hintergrund zu entbehren. Wie die Bühne Shakespeares auf dekorative Ausgestaltung Verzicht leistete, so geben die alten Rollen mit den Kriegsbildern der Heiji auf weite Strecken kein landschaftliches Element. Der Raum ist dem Künstler das Nichtseiende. Er existiert nur in den Relationen der Figuren, in denen die Doppelbedeutung eines räumlichen Nebeneinander und zeitlichen Nacheinander zum Ausdruck gelangt. Auf leerem Grunde stehen die Kriegerscharen, und keine Andeutung bezeichnet den Boden.

Die Aufnahme landschaftlicher Elemente kann im Zusammenhange der Erzählung selbst erfolgen. Der Stoff erfordert unter Umständen die Einbeziehung situationsbezeichnender Formen. Dieser Prozeß läßt sich im einzelnen nicht mehr verfolgen. Eine streng entwicklungsmäßige, zeitliche Abfolge kann nach dem Charakter der japanischen Kunst nicht vorausgesetzt werden. Aber die Reihe läßt sich herstellen von der Aufnahme noch isolierter Angaben einzelner Formen des Terrains und der Vegetation bis zu den geschlossenen Landschaftskompositionen, in denen der Mensch nur mehr Staffage ist.

Wie die lange Bildrolle ursprünglich in die begrenzten Illustrationen einzelner Kapitel der Erzählung zerfällt, so sind die Elemente der Landschaft isoliert im Sinne einzelner Versatzstücke einer primitiven Bühne, wie das Nō-Spiel in Japan noch heut allein sie verwendet. Allmählich erst wachsen die Teile zusammen zu einem beziehungsreicheren Ganzen. Nun beschränkt sich der Text auf kurze Angaben, auf die notwendigen

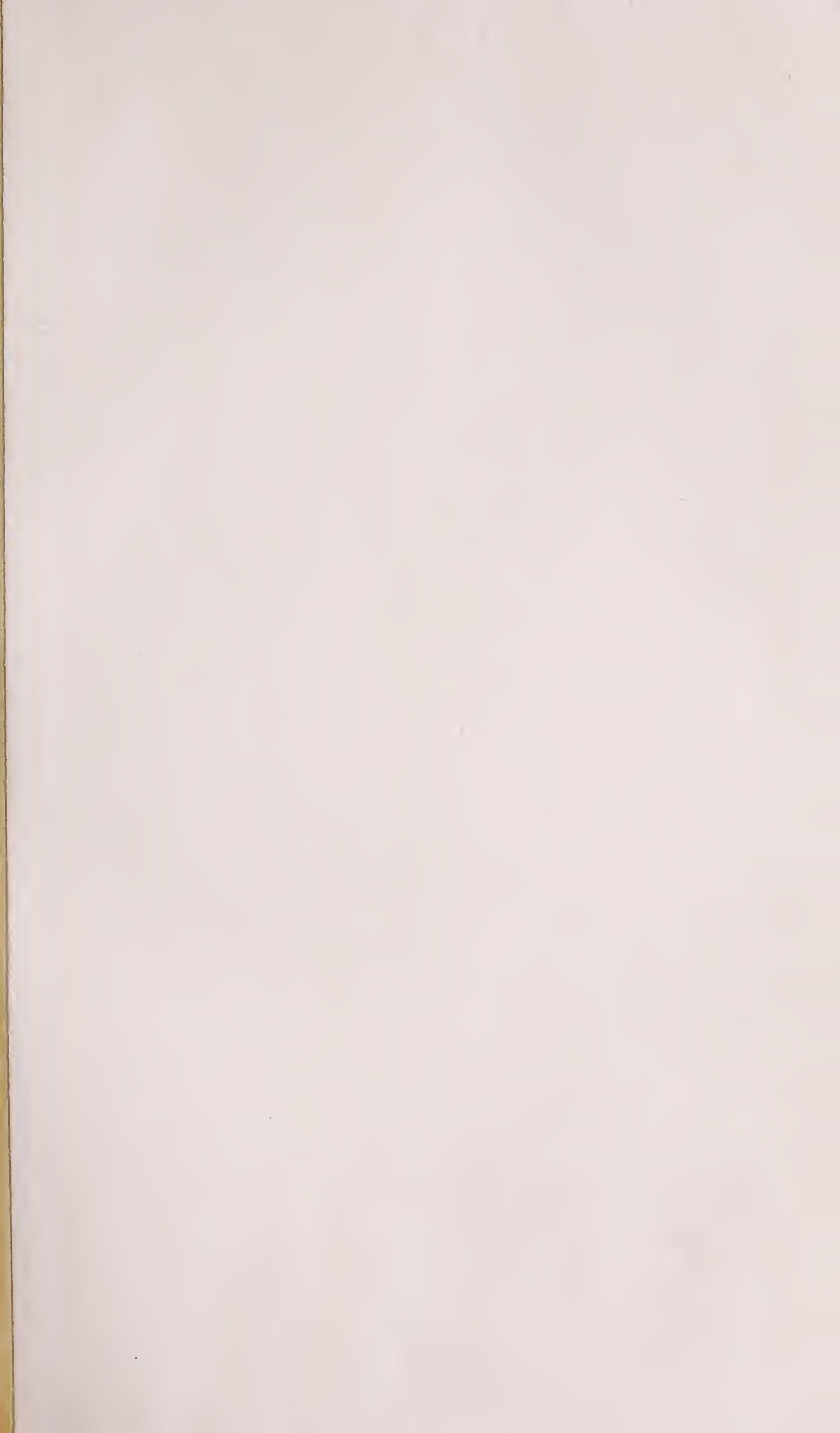
Erklärungen der bildlichen Darstellung, wie früher ein einziges Bild eine lange Erzählung illustrieren mußte.

Die Landschaft wird zu einer Wandelkulisse, vor der die geschilderten Ereignisse sich abspielen, und sie ermöglicht erst in den meisten Fällen die Form zeitlich kontinuierender Darstellung, in deren Dienst das Raumelement überhaupt gestellt ist. Die Landschaft wird nicht um ihrer selbst willen gegeben, sie hat ihren Sinn nur als Schauplatz der Erzählung.

Objektive Daten bezeichnen die Situation, und die räumliche Gruppierung der Landschaftselemente folgt den gleichen Gesetzen wie die Ordnung der Figuren und der architektonischen Staffage. Niedersicht und Parallelperspektive bestimmen den Bau des horizontlosen Nahraumes. Inkonsequenzen entstehen wieder, wo an das abwärts entwickelte Nahbild eine Fernsicht in scharfem Wechsel des Maßstabes sich anschließt.

Solche Schwierigkeiten zu lösen, konnte nicht Aufgabe einer Kunst sein, der Raumdarstellung nicht das betonte Problem war. Es genügte, die Übergänge zu verschleifen. Das ist der Zweck jener merkwürdigen Erfindung langgezogener Bänder, die auf einfache Weise die Landschaft in eine Folge von Schichten teilen. Die Entstehung dieser fingerförmigen Gebilde, die Wolken bedeuten, geht zurück auf die Beobachtung von Nebelstreifen, die in den Tälern der Gebirge lagern. Die Japaner bringen sie in Verbindung mit einem bestimmten chinesischen Stil der Wolkenbildung, der als Kon-le[1] bezeichnet wird. Man hat keine anschauliche Vorstellung mehr von dem, was das

[1] Kokka XXI, 133. 1910.





12. Yoshimitsu Tosa: Hōnen Shōnin Eden





chinesische Kon-le war. In den Tosamakimono erscheinen diese Wolken als typische Darstellungsform, und es läßt sich nur ihre allmähliche Erstarrung zu rein dekorativen Gebilden verfolgen, die tiefblau und golden gefärbt die Pracht der späten Rollbilder erhöhen helfen.

Gedankenstriche der Bilderschrift können diese Fingerwolken heißen. Sie helfen über brüchige Stellen des Raumzusammenhanges hinweg und dienen als Trennung und Verbindung zugleich für aufeinanderfolgende Bildteile. Sie sind ein wichtiges Element in dem System des Zusammenkomponierens von Landschaftsteilen und Figuren zur Darstellung eines Vorgangs, dessen Kontinuität allein Einheitlichkeit der Darstellung verbürgt.

Aus dieser allgemeinen Form der Landschaft als Schauplatz kann nun — immer noch im Zusammenhang des historischen Berichtes — die eigentliche Vedute sich bilden. Es heißt von illustrierenden Bildern des Chüan Wei-tê, „daß die Gebäude, die Gärten und die Bäume des Palastes porträtiert waren ebenso wie das Tun und die Umgebung der Hofdamen selbst“.[1] Der Inhalt der Erzählung führt dazu, die besondere Örtlichkeit der Vorgänge zu schildern. In dem Isemonogatari wird der Vulkan Asama genannt, und der Maler stellt ihn dar, wie seine Mittel es erlauben. In einem allgemeinen Sinne gibt die Umgebung von Nara und Kyoto mit den Haupttempeln des Landes, deren Geschichte immer wieder illustriert wird, dem Landschaftsbilde der Tosa-Meister seinen Charakter.

---

[1] Giles S. 79.

Auch gegen den Sinn der Erzählung werden allerdings ebenso in der Folge die Wanderfahrten der Pilger in fremde Lande in diese gleiche Umgebung versetzt. Das rein ästhetische Wohlgefallen an den Formen der umgebenden Natur ist erwacht, und als Motiv der Darstellung genügt die Freude an ihrer bloßen Gegebenheit.

Die Erzählung von den Skizzen des Prinzen Genji gehört zu der künstlerischen Stufe dieses Landschaftsbildes der Tosa-Meister. Mit dem Unterschiede, daß die Bilder, die der Prinz malen ließ, selbständige Gemälde sind, nicht mehr nur Hintergrund und Begleitung einer Erzählung. Die Landschaftsmalerei hat sich von ihrer ursprünglichen Gebundenheit freigemacht und ist ein selbständiger Zweig bildender Kunst.

Wenig von dieser freien Landschaft ältesten Stiles ist in Japan erhalten geblieben. Ganz für sich steht das grandiose Bild eines aus steiler Höhe in einfacher Senkrechte herniederstürzenden Wasserfalles. Eine bestimmte Natursituation ist wiedergegeben. Der Künstler, der dieses Bild schuf, brauchte trotzdem kaum mehr als eine Angabe der bestimmenden Hauptform, wie sie Prinz Genji seinem Maler gab. Im übrigen verwendet er die typischen Bildelemente und baut aus allgemeinem Vorstellungsbesitz die Komposition.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß dieses bedeutendste unter den Landschaftsbildern des alten Japan nicht immer von der großartigen Einfachheit war, die in der einen durchgehenden Vertikale des Wasserfalles gegeben ist. Es bildete wahrscheinlich den Teil einer größeren Komposition in der üblichen Form des

Setzschirmes. Folgt man dieser Annahme, so ist das Werk nicht ganz isoliert, wie es heute dazustehen scheint, denn einige frühe Setzschirme mit wesentlich landschaftlichen Darstellungen im Stile der alten Tosa-Malerei haben sich in Japan erhalten. Sie dienten den Taufzeremonien der Shingon-Sekte, umgaben, als Stellvertretung wirklicher Landschaft, den Ort der heiligen Handlung.

Der Sinn der Landschaft in dieser neuen Bestimmung war nur mehr ein allgemeiner. Die Shingon-Sekte trug zuerst den Gedanken der Allbeseeltheit nach Japan und mit ihm den Kultus der Landschaft. Man wählte schöne Örtlichkeiten für die Tempel, und unter dem Einfluß der neuen Ideen nahm die Landschaft die Form des Stimmungsbildes an.

Erst in später Zeit und im Zusammenhange allgemein archaisierender Tendenzen war dem Landschaftsporträt im alten Sinne eine neue Blüte beschieden. In China deutet eine vereinzelte Nachricht aus der Zeit der Mongolenherrschaft auf den Umschwung, der dem alten Geiste wieder zum Siege verhalf.

Von Tzŭ-chiu, dem „lang erhofften Sohne“, dessen Name daran erinnert, daß sein Vater neunzig Jahre zählte, als ihm der Knabe geboren wurde, heißt es: „Mit Papier und Pinsel in seinem Ärmel strich er weit und breit umher; und immer, wenn er einer besonders schönen Landschaft oder schönen Einzelform begegnete, nahm er eine rasche Skizze, die er nachher in Muße studierte.“[1] Sehr charakteristisch ist es, daß

[1] Giles S. 142.

Tsŭ-chiu, wie es heißt, seinen Stil nach dem Beispiel des Tung Yüan bildete, denn dieser ist der einzige unter den Meistern der Sung-Dynastie, der nach den Aufzeichnungen der Historiker nicht Phantasielandschaften malte, sondern seine Motive in den Bergen seiner Heimat, ihren Gipfeln und Schluchten und Tälern fand. „Die Betrachter meinten mit ihren eigenen Augen die betreffenden Orte zu sehen.“[1]

In der Spätzeit der japanischen Kunst ist die Vedute in Anlehnung an ihre alte Form ein beliebtes Thema im Kreise der Ukiyoye-Meister. Weit verbreitet sind die Holzschnitte mit Ansichten des Fuji und der Stationen der großen Heerstraße zwischen den zwei Hauptstädten des Landes. Wichtiger aber ist die andere Form des Bildes bestimmter Landschaftssituationen, die in einem allgemeineren Verstande mit der gleichen archaisierenden Tendenz und der nationalen Renaissance der Neuzeit in Japan zusammenhängt. Ihr Stil ist ein neuer Realismus. Er setzt sich scharf ab gegen die Art der alten Tosa-Meister.

Es ist der eigentliche Stil der neuen Zeit, der, auf der Grundlage der spätesten chinesischen Entwicklung entstanden, von seiner Seite dem europäischen Einfluß vorarbeitete und entgegenkam, um vielleicht für die Zukunft das Schicksal der ostasiatischen Kunst zu besiegeln.

---

[1] Giles S. 87.



13. Hsü Hsi zugeschrieben: Lotus und Reiher



TIER UND PFLANZE

„Es ist ein Irrtum,“ sagt Têng Ch'un, „daß Chuan-Shên nur auf die Menschendarstellung anwendbar sei, in Wahrheit hat es eine weitere Bedeutung und ist gleichermaßen zu beziehen auf die Darstellung des Wesens aller Dinge.“[1] Der Begriff des Porträts ist nicht begrenzt auf den Menschen, er ist auszudehnen auf die bildliche Wiedergabe der individuellen Daseinsform aller Naturobjekte. In demselben Sinne, den der Satz des alten Chinesen andeutet, wird in Japan das Wort Nise-é, das unserem Porträt gleichzusetzen ist, für das Tierbild der alten Zeit verwendet.

Ein seltener Vogel wird porträtiert.[2] Einen tanzenden Pfau, dessen strahlendes Gefieder besonders gerühmt wird, zeichnet man in Vorder- und Rückansicht.[3] Man malt die Bilder ausgezeichneter Pferde und berühmter Rennochsen. Ihr Abbild hat keine andere Bedeutung als das Porträt des Menschen. Aus Interesse an der äußeren Erscheinung eines besonderen Tieres kommt man dazu, die vergängliche Naturform im bleibenden Bilde festzuhalten. Dem Porträtmaler fällt bezeichnenderweise diese Aufgabe zu. Han Kan, dessen unbestrittener Ruhm es ist, der

[1] Kokka XXI, 73. 1910. — [2] Giles S. 38. — [3] Giles S. 67.

größte Pferdemaler des alten China zu sein, wird zugleich als vorzüglicher Porträtmaler genannt. Und in der Erzählung von dem Bilde der goldenen Brücke, dem gemeinsamen Werk dreier großer Meister der Tang-Dynastie, wird Ch'ên Hung, der das Bildnis des Kaisers malte, zugleich die Aufgabe, das weiße Pferd darzustellen, auf dem der Herrscher ritt.[1]

Für das Tierbild wie für das Menschenporträt ist naturähnliche Wiedergabe der Daseinsform erste Bedingung. Die Geschichten, die das Staunen widerspiegeln über den Grad der Objekttreue, den die großen Meister zu erreichen wußten, nehmen die Form von Wundermärchen an, deren legendärer Charakter ihren historischen Wert nur wenig herabsetzt. Galt es als besonderer Beweis für die Ähnlichkeit eines Menschenbildes, daß selbst Kinder den Dargestellten erkennen, so werden die Tiere jetzt zu Zeugen aufgerufen. Zahlreich begegnen die Erzählungen von Tierbildern, die so sprechend sind, daß wirkliche Tiere getäuscht werden. Die Legenden der chinesischen Aufzeichnungen sind ganz analog Parabeln, wie sie das klassische Altertum für die Kuh des Myron und die Kirschen des Apelles gebildet hat. Die unschuldige Freude am Übertreiben macht diese Fabeln für lange Zeit zum Erbgut der chinesischen Kunstliteratur. Die Tatsache ihrer Erfindung ist nicht ohne Bedeutung für das Wesen des alten Tierbildes.

Schon im dritten Jahrhundert wird erzählt, daß man Ottern mit einem gemalten Köder fängt.[2] Es ist nicht sonderlich wunderbar, daß ein Kaiser eine gemalte

[1] Giles S. 59. — [2] Giles S. 14.

Fliege[1] oder gemalte Sperlinge[2] für wirklich hält und zu verscheuchen sucht. Die ersten Märchen, die von der Wirkung des Bildes auf die Tiere selbst berichten, sind die Geschichten von gemalten Fasanen, die von Falken angegriffen werden.[3]

Solchen Legenden liegt die Voraussetzung zugrunde, daß äußerste Naturtreue ein erstrebenswertes Ziel sei. Nur eine naiv realistisch orientierte Kunst konnte sich in diesen Erfindungen gefallen.

Die Fliege, der Sperling, der Fasan dieser Geschichten sind nun ganz gewiß nicht Darstellungen individueller Tiere, sondern geben Exemplare einer Gattung im allgemeinen Sinne. Nur in besonderen Ausnahmefällen führte das Interesse an der Wiedergabe individueller Formen zum eigentlichen Tierporträt. In derselben Weise wie in ein Allgemeinbild der menschlichen Gestalt die Sonderzüge eingetragen werden, die es zum Bildnis machen, lösen sich aus der typischen Darstellung des Vogels, des Vierfüßers durch Beobachtung der Gattungsmerkmale die charakteristischen Formen der verschiedenen Arten.

Eine merkwürdige Erzählung aus der Frühzeit der chinesischen Malerei gibt einen wichtigen Einblick in diese Entwicklung. Der berühmte General Ma Yüan riet seinen Neffen, lieber Schwäne als Tiger zu zeichnen. „Denn wenn es euch mißlingt, einen Schwan zu zeichnen, werdet ihr wenigstens etwas wie eine Ente herausbekommen; aber wenn ihr Tiger zu zeichnen versucht, gelingen euch höchstens Hunde."[4] Be-

---

[1] Giles S. 14. — [2] Giles S. 33. — [3] Giles S. 80 und 90. — [4] Giles S. 10.

zöge sich das Wort nur auf die persönliche Unbeholfenheit der beiden Künstler, so hätte man es kaum der Überlieferung wert befunden. Es fügt sich aber so gut der Allgemeinvorstellung von der ersten Entwicklungsphase der chinesischen Malerei ein, daß man es unbedingt in einem weiteren Sinne fassen darf.

Die unterscheidenden Merkmale zwischen Schwan und Ente zu treffen, fällt dem primitiven Künstler ebenso schwer, wie einen Menschen gegenüber dem anderen durch individuelle Porträtzüge zu charakterisieren. Das Feststellen typischer Darstellungsformen für die Arten der Tiere wird zu einer Sonderaufgabe der Malerei, mit der sich Spezialisten befassen. Die mehrfach zitierte Erzählung von dem Bilde der goldenen Brücke unterscheidet zwischen dem Pferd des Kaisers, das als Porträt aufzufassen ist und dem Bildnismaler zufällt, und den Tieren im allgemeinen, unter denen wieder Pferde genannt werden, neben Mauleseln, Ochsen, Hunden, Affen, Schafen, Kamelen u. a., die ein eigener Künstler Wei Wu-t'ien übernimmt.[1]

Wu Tao-tzŭ ist in dieser Erzählung der Hauptmaler, dessen Aufgabe die Schilderung des kaiserlichen Zuges selbst ist, in die ein zweiter das Porträt des Herrschers, ein dritter die Tiere hineinzumalen hat. In ähnlicher Einordnung in den größeren Zusammenhang des erzählenden Bildes tritt die Tierdarstellung im allgemeinen auf. Pferd und Ochse, als Reit- und Zugtier, begegnen häufig in den Rollbildern der Tosa-Meister Japans.

---

[1] Giles S. 60.



14. Chao Ch'ang: Päonien



Das Tier ist einbezogen in die Darstellung eines Geschehens, und notwendig entwickeln sich die Bewegungsformen, für die wiederum zunächst gewisse Grundtypen aufgestellt werden. Erstaunlich früh ist die Darstellung des bewegten Tieres in China zur Ausbildung gelangt. Die Reliefbilder aus der Zeit der Han-Dynastie geben gutes und brauchbares Material für das Motiv des laufenden Pferdes. Die kühne Wiedergabe der Tiere in gestrecktem Galopp hat zu den luftigsten Hypothesen über westlichen Einfluß in dieser offenbar ganz autochthonen Kunst geführt.

So sichere Beispiele des Tierbildes der Frühzeit wie diese Reliefs, denen andere Denkmäler des alten China bestätigend zur Seite stehen, enthalten die japanischen Makimono nicht. Sie verarbeiten schon die Darstellungsformen späterer Zeiten. Neben den Pferden sind die Vögel in der altchinesischen Malerei am besten bekannt. Gewöhnlich begegnen sie auf Bildern zusammen mit Blumen. Es scheint, daß Blumen und Vögel in der Rangordnung der Objekte als höhere Gattung angesehen waren. In der Arbeitsteilung der „goldenen Brücke" fallen sie dem Wu Tao-tzŭ zu, nicht dem Tiermaler, der sich mit den Vierfüßern begnügen muß.

Eine Entwicklung des Blumenbildes in China läßt sich nicht mehr verfolgen. Die Aufnahme der selbständigen Pflanzendarstellung bedeutet an sich aber eine hohe Stufe künstlerischen Bewußtseins. Der Schmucktrieb des Menschen macht sich früh die Formen der Pflanzenwelt im Sinne ornamentalen Zierats zunutze. Um so schwerer ist die Rückbildung

ornamentaler Abstraktion zu lebendiger Naturdarstellung. Der Sinn für die Natur als Gegenstand ästhetischer Anschauung muß erwacht sein, damit die Blume als solche und rein um ihrer selbst willen darstellenswert erscheinen kann.

Neben dem historischen Porträt der Fürsten und Weisen hört man von dem Bilde eines hübschen Mädchens,[1] und in der gleichen Absicht wird der schöne Schein bunter Blumen und des farbigen Gefieders der Vögel im Bilde wiedergegeben. Mit botanischer Treue sind die Blumenbilder der alten Meister Chinas gezeichnet. Mit bewundernswerter Sicherheit sind die wesentlichen Linien gefunden, in denen die formale Eigenart einer Blüte bestimmt ist. Mehrfache Ansichten geben einen noch vollkommeneren Einblick in den plastischen Bau, und verschiedene Entwicklungsstadien von der Knospe bis zur voll erblühten und schon entblätternden Blume veranschaulichen ihr Werden und Vergehen. Die Zartheit der Päonie, die getragene Größe des Lotos finden in der Interpretation der Daseinsformen der Blüte ihren Ausdruck.

„Im Blumenmalen“, sagt ein Schriftsteller, „strebt man insgemein nach genauer Ähnlichkeit.“[2] Und zu verschiedenen Malen wird erzählt, daß man das Schattenbild des Bambus mit dem Pinsel nachzeichnet. Exakte Naturwiedergabe ist das Wesen des Pflanzen- und Tierbildes.

Wie der unmittelbare Vergleich mit dem Vorbilde zur Grundlage der Wertung des Kunstwerkes wird, mag noch eine charakteristische Geschichte bezeugen:

---

[1] Giles S. 19. — [2] Giles S. 76.

„Ein Sammler besaß ein Ochsenbild von Tai Sung, das er ganz besonders hochhielt. Eines Tages, als er seine Schätze nach der Regenzeit zum Trocknen aushängte, sah zufällig ein Hirtenjunge das Bild. Er schlug in die Hände und lachte laut: ‚Seht doch diese kämpfenden Stiere! Stiere vertrauen ihren Hörnern und nehmen den Schweif zwischen die Beine. Die hier haben ihn ja hoch in der Luft. Das ist Unsinn!' Der Sammler lächelte und erkannte das Urteil an."[1]

Er war in seiner Kunstbetrachtung ebenso unbefangen naturalistisch wie der Hirtenjunge, und wie vermutlich der Maler selbst es gewesen wäre, hätte man ihm den Vorwurf gemacht. Das naive Urteil des einfachen Kindes ist noch immer das wertvolle, denn höchstes Gesetz der Kunst ist Anschaulichkeit.

In bewußtem Gegensatz zu dieser Forderung und zu einer Zeit, die ein Porträt rühmt, weil es so ähnlich sei, daß Kinder den Dargestellten erkannten, heißt es in einer späten und ästhetisch anspruchsvolleren Epoche: „Wer nach der Ähnlichkeit den Wert der Kunst bemißt, zeigt, daß an Urteilskraft er gleich dem Kinde ist."[2] Und dieses Bedenken gegen eine einfach objekttreue Naturnachahmung, als letztes Ziel der Kunst, spricht schon Liädsi aus, der ein Schüler des Laotse war. „Kunst und Natur" oder „Das Maulbeerblatt" ist die Geschichte überschrieben, und sie lautet so[3]:

„Ein Mann von Sung schnitt für seinen Fürsten ein Maulbeerblatt aus Nephrit. Drei Jahre brauchte er, bis es fertig war. Mit spitzem Messer war es ge-

---

[1] Giles S. 66. — [2] Giles S. 146. — [3] Liädsi S. 94.

schnitzt, und Rippen, Stiel und alle feinsten Äderchen waren sorgfältig und dabei doch glatt ausgeführt, so daß, wenn es unter wirkliche Maulbeerblätter gemischt wurde, man es nicht herausfinden konnte. Dieser Mann wurde daraufhin wegen seiner Geschicklichkeit in Sung auf Staatskosten unterhalten.

Der Meister Liädsi hörte davon und sprach: „Wenn die Natur bei der Erzeugung der Geschöpfe alle drei Jahre nur ein Blatt fertigbringen würde, so gäbe es wohl wenige Dinge mit Blättern. Darum vertraut der Berufene auf die Gestaltungskraft des ‚Sinns' und nicht auf ‚Weisheit und Geschicklichkeit'."



15. Tori: Shaka-Trinität



PLASTIK

DAS Maulbeerblatt in der Geschichte des Liädsi[1] ist eine der wenigen plastischen Arbeiten, die in den alten Schriften erwähnt werden. Malerei ist dem Ostasiaten bildende Kunst im engeren Sinne. Und wie die Nachrichten versagen, bleibt auch von dem Denkmälerschatz nur ein kleiner Ausschnitt, der in diesem Zusammenhange zu erwähnen ist, da das ganze, große Gebiet der buddhistischen Plastik ausgeschaltet werden muß, als nicht im engeren Sinne ostasiatischer Kunst zugehörig.

Die ostasiatische Kunst ist die einzige große Kunst nicht religiösen Ursprungs genannt worden. Die Bemerkung ist nicht ganz unrichtig, trotzdem man die kulthafte Bedeutung des alten Porträts und den ethisch lehrhaften Sinn der Illustrierung kanonischer Schriften nicht verkennen darf. Auch die ersten Äußerungen plastischer Kunst, von denen man weiß, haben eine Beziehung auf abergläubische Kulthandlungen, aber es kommt ihnen darum nicht der Name einer religiösen Kunst zu. Die Erkenntnis, daß Menschenopfer bei der Beerdigung der Toten eine sinnlose Grausamkeit seien, hatte den neuen Brauch zur Folge, anstatt

[1] Vgl. S. 67.

der Menschen und Tiere selbst Bilder, als deren Stellvertretung, mit den Toten zu vergraben.

Selbstverständlich hat eine bildnerische Tätigkeit zu dieser Zeit bereits bestanden, denn ein kaiserliches Edikt vermag nicht eine Kunst zu erzeugen. Die glasierten Tonfiguren von Menschen und Tieren, die in den letzten Jahren zahlreich dem Boden Chinas entstiegen, sind Dokumente einer hochentwickelten Kultur. In Japan scheint dagegen erst mit der Nachahmung des aus China übernommenen Brauches die handwerkliche Übung eingesetzt zu haben, denn die ersten „Haniwa“ aus den Dolmen der japanischen Urzeit sind verkümmerte Nachbildungen jener chinesischen Grabstatuetten.

In den tönernen Puppen aus den Gräbern der Han-Dynastie lebt die ganze Unbefangenheit einer rein an die objektive Welt hingegebenen Menschlichkeit. Die Weisheit des Kungfutse hatte den Frieden eines im Diesseits sich beruhigenden Daseins der chinesischen Menschheit beschieden. In die ursprünglich rein schmückenden Ornamentformen der altertümlichen Bronzegefäße waren schreckhaft stilisierte Tiergebilde hineingewachsen, aus denen urzeitlicher Aberglaube, ein erstes Erwachen des Gefühles der Machtlosigkeit, der Abhängigkeit des Menschen von übersinnlichen Kräften sprach. Diese Formen gehören jetzt der Vergangenheit. Die Lehre des Laotse, die aus solchem Weltgefühle erwachsen war und ihm die philosophisch-seherische Form gab, war durch das weise System des Kungfutse in den Hintergrund gedrängt. Der Mensch zieht sich bewußt zurück auf sein eige-

nes Dasein, sein Sinnen ist auf eine Glückseligkeit in dieser Welt gerichtet, deren Existenz er als einzig objektive Gegebenheit nimmt, und in der er nach lediglich praktischer Orientierung trachtet.

Den Bildnern der naiv realistischen Grabfiguren der alten Chinesen, der Pferde und Kamele mit ihren Reitern, der niedlichen Menschenpuppen und selbst der sphinxartigen Fabelwesen kommt niemals der Gedanke, daß etwas anderes gemeint sei als diese Wesen selbst, deren Stellvertretung ihre Figuren sein wollen. Der Same zu einer plastischen Kunst war gelegt.

Eine sichtbare Entwicklung schließt sich an diese ersten Versuche nicht an. Mit der großen indischen Monumentalskulptur dringt ein neues Element in die ostasiatische Welt ein, und unter dem Eindruck dieser buddhistischen Plastik steht die gesamte Skulptur der Folgezeit in so hohem Maße, daß es schwer fällt, einen eigentlich nationalen Anteil auszusondern.

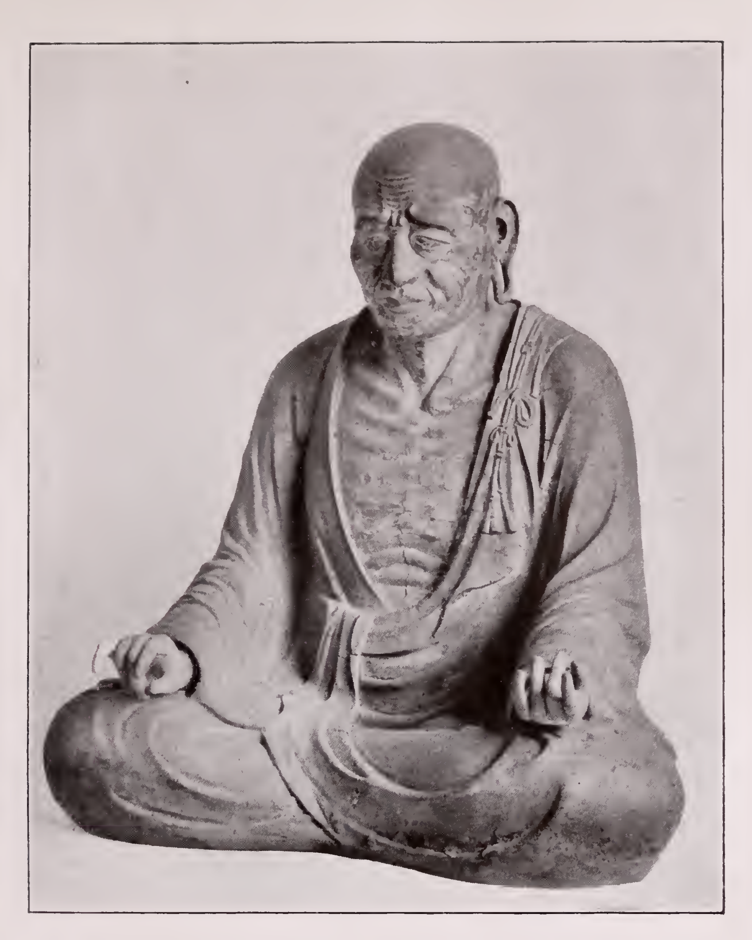
Das plastische Porträt, das sich von dem Betriebe der Götterbildnerei deutlich abscheidet, kann allein unter diesem Gesichtspunkte betrachtet werden, aber nicht ohne Einschränkung. Ob die Porträtplastik schon vor der buddhistischen Invasion als Kunstform existierte, ob sie nicht ebenfalls erst durch die Befruchtung der plastischen Kunst von Indien her angeregt wurde, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. In der Form, in der sie überliefert ist, steht sie ganz unter diesem Eindruck, und auch ihrer Bestimmung nach bleibt sie im Zusammenhang des buddhistischen Kultus. Die wenigen Porträtstatuen, die für den Shintokultus in Japan geschaffen wurden, sind

sicherlich erst veranlaßt durch den Bilderreichtum der rivalisierenden Religion. Ihre allgemeine Formengebung hält sich im Rahmen des plastischen Stiles der buddhistischen Kunst. Nur ein unterscheidender Rest kann als Hinweis auf eine alte, einheimische Tradition gedeutet werden.

Neben diesen wenigen Ausnahmefällen bleibt das eigentliche Gebiet des plastischen Porträts die buddhistische Priesterstatue. Obwohl sie zum stehenden Inventar des Tempels gehört, ist man versucht, sie in ihrer Ausbildung als Eigentum ostasiatischen Kunstgeistes zu fassen.

Das Buddhabild ist auf einen typischen Formenkanon zurückzuführen. Das Priesterporträt der Frühzeit steht ihm als freie Abformung des lebenden Modells gegenüber. Der gleiche Gegensatz besteht in Ägypten zwischen der Monumentalstatue des Herrschers und dem naturalistischen Abbild der Volkstypen. Aber während dort die Entwicklung der monumentalen Form aus dem Individualporträt vorausgesetzt werden muß, steht sie hier innerlich fremd neben dem eigenen Versuche plastischer Neubildung.

Innerhalb der einen Gattung der Porträtskulptur läßt sich ein dem ägyptischen analoger Bildungsprozeß im Rahmen der ostasiatischen Kunst verfolgen. Damit stellt sich das plastische Porträt dem Götterbilde endgültig als ein wesentlich Andersgeartetes gegenüber. Die Entwicklung hat die sichtbare Tendenz, aus dem übergroßen Reichtum individueller Sonderbildungen die typischen Daseinsformen herauswachsen zu lassen. Die ganz überraschend modell-



16. Japanischer Meister der Tempyō-Zeit: Gien



mäßig behandelten Porträtstatuen stehen am Anfang. Der weitere Weg bedeutet nicht zunehmende Individualisierung, sondern ein Suchen nach festem Formenkanon.

Es ist begreiflich, daß der vorhandene Typus des Götterbildes bestimmend eingreifen mußte. Der Ablauf der Entwicklung kompliziert sich damit nochmals. Ohne die Voraussetzung der buddhistischen Skulptur sind auch die wenigen Fürstenporträts des japanischen Mittelalters nicht zu denken. Nach rein formalen Gesetzen sind die Teile des Kopfes komponiert, das Gewand ordnet sich in großen Flächen und einfach symmetrischen Massen.

Die Statue bleibt Repräsentation eines Daseins, ist nicht Ausdruck seiner Funktionen in Zeit und Raum. Die Form an sich, als Erfahrung des Tastsinnes, ist die Grundlage ihrer plastischen Gestaltung. In Lysipp fand die Kunst den anderen Weg, den Eindruck der Form als Erscheinung wiederzugeben und damit die Plastik zur malerischen Ausdruckskunst umzubilden. Es bedeutete die Auflösung der klassischen Kunst in den hellenistischen Barockstil.

In Ostasien suchte diesen Weg nur eine spielerische Kleinplastik, die für die spätere Zeit die ganze Fülle künstlerischen Gestaltungsreichtums in sich aufsaugt. Es ist hier nicht der Ort, die Geschichte der Netsukekunst zu schreiben. Der Reichtum plastischer Motive in den winzigen Gürtelknöpfen ist ein noch ungehobener Schatz, obgleich die Sammelleidenschaft der Europäer mit besonderer Liebe dieser Kleinkunst sich annahm.

Der Großplastik war das Urteil gesprochen in der handwerklich dekorativen Erstarrung des buddhistischen Götterbildes und dem Rückgange des Porträtbedürfnisses, das mit der Zeit bis auf ein Mindestmaß herabsinkt. Der Künstler sieht nicht mehr seine Aufgabe in dem Abbilden der Zufallszüge eines individuellen Daseins. Die Malerei wird die führende Kunst, und die Plastik gilt kaum noch als künstlerisches Ausdrucksmittel in einem höheren Sinne.

Nur in den Masken für das Nō-Spiel findet die Porträtskulptur ein neues Betätigungsfeld. Die allgemein formale Umbildung des Individualporträts wird übergeführt in die Gestaltung von Charaktertypen, die vom eigentlich Individuellen abgelöst sind.

Der Plastik ist eine Aufgabe gestellt, ähnlich der Bedeutung der illustrierenden Malerei. Die Masken gestalten die Ausdruckszüge für die Charaktere der verschiedenen Figuren in den Nō-Dramen. Sie schaffen ein Inventar an Menschheitstypen, das den Inhalt der Stücke illustriert und darüber hinaus durch die Spieler in die lebendigen Relationen der Handlung gebracht wird.

Jede Maske stellt die allgemeine Formel eines vom Dichter charakterisierten Typus dar. Der Künstler realisiert ihn aus dem Schatze seines Vorstellungsbesitzes. Er schiebt nicht die Züge eines modellmäßigen Sonderfalles dem allgemeineren Sinne der poetischen Gestaltung unter.

Der formale Charakter dieser neuen plastischen Kunst ergibt sich nochmals aus ihrer besonderen Bestimmung. Eine malerisch illusionäre Wirkung ist ge-

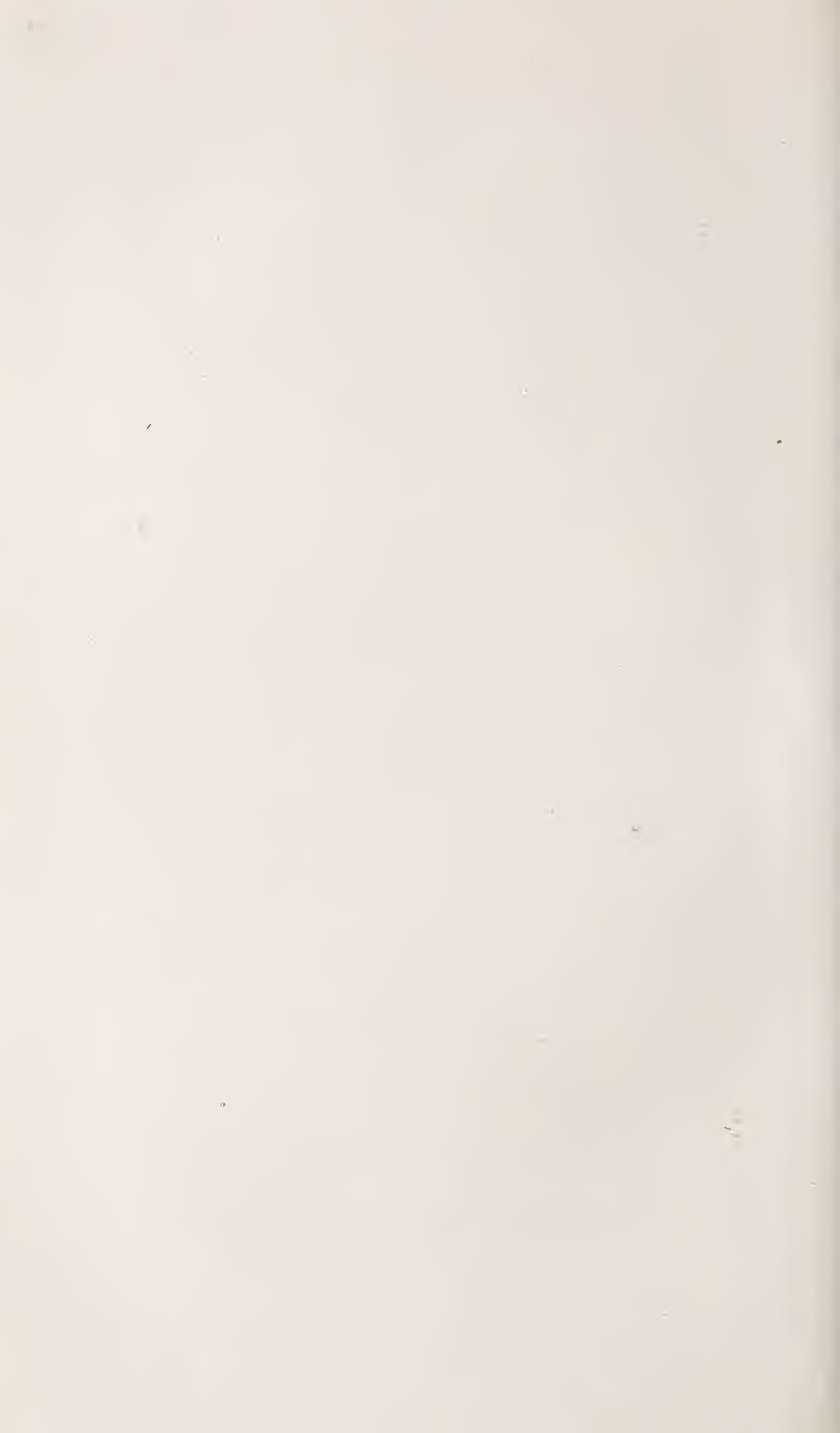
bunden an bestimmte Einstellungen, sie setzt ein gleichbleibendes Verhältnis zum Beschauer voraus. Die Maske aber ist in Bewegung auf der Bühne und muß wie die Daseinsform der Natur in jeder möglichen Ansicht die gleiche bleiben. So wird nicht der Erscheinungszusammenhang eines menschlichen Gesichtes im Hinblick auf einen gedachten, idealen Zuschauer gestaltet. Die Maske ist selbst ein Gesicht. Die plastische Form tritt stellvertretend ein für das wirkliche Dasein. Die Verwendung natürlicher Haare ist durchaus nicht eine Stillosigkeit, denn diese Haare wollen so wenig Darstellung oder Vortäuschung eines wirklichen Bartes sein wie die ornamental geschnittenen Furchen, die Runzeln bedeuten.

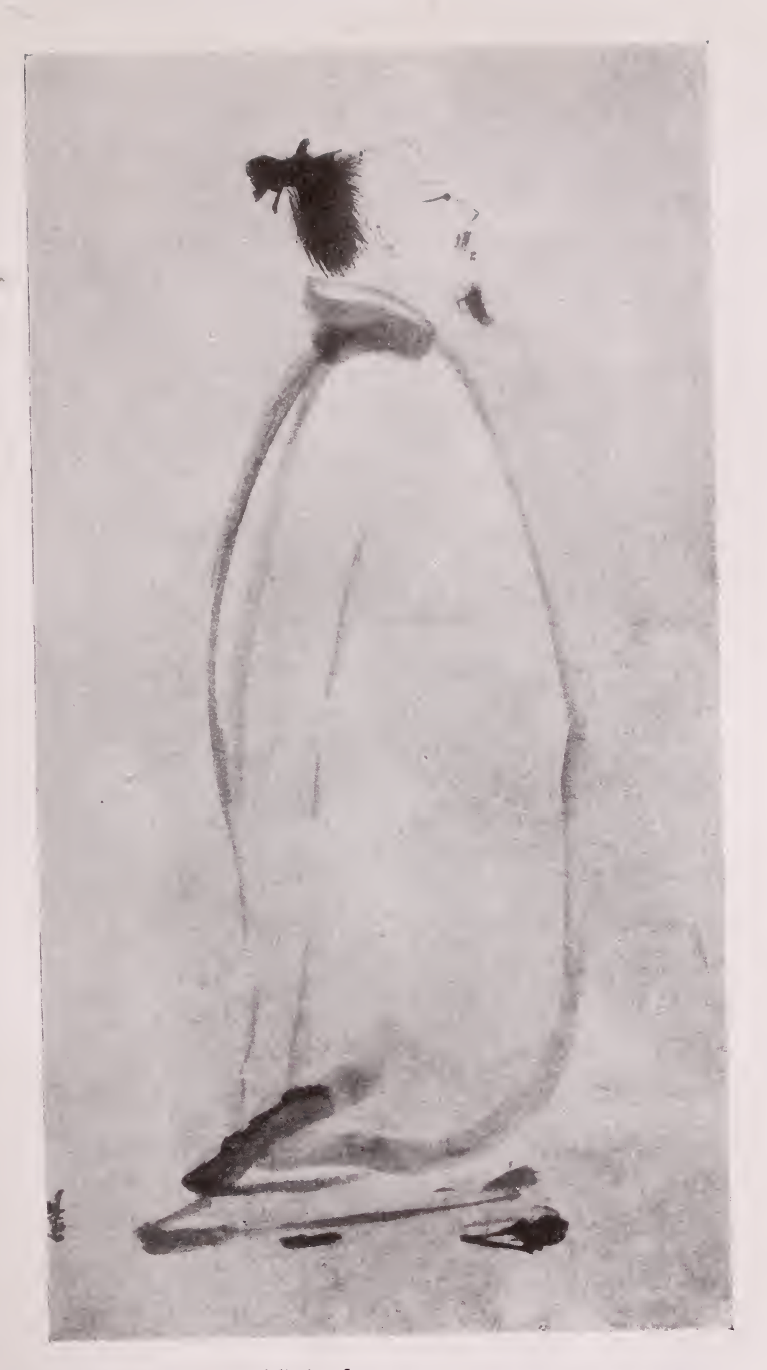
Der Künstler baut mit seinen Mitteln einen Kopf, er komponiert die überlieferten Elemente typischer Gestaltung, er wandelt sie ab und schließt sie zu einem neuen Ganzen zusammen. Wie die Charakterzeichnung des Nō-Dramas selbst nicht naturalistische Kleinarbeit ist, so dient dem Bildner nicht jede Bereicherung an beliebigen Einzelzügen der Wirklichkeit. Er muß sparsam sein, um seinem Werke die großen Formen einfach klarer Sichtbarkeit zu verleihen.

Trotz ihrer Vollendung durch Bemalung in natürlichen Farben ist die Maske nicht Formenabschrift, sondern bauende Gestaltung. Nicht sie trifft der Vorwurf des Liädsi, daß Natur selbst müheloser und vollkommener die gleichen Formen bilde. Dieses Wort bezieht sich auf eine Kleinplastik, die als Handwerk in technischer Vollendung selbständig geworden, die Leitung durch den künstlerischen Verstand verloren hat.

Die Grenzen zwischen Natur und Kunst schwinden. Es ist nur eine logische Folge, und schon die Worte des Liädsi sagen es, daß man die Natur selbst als plastische Bildnerin zu bewundern lernt. Steine und Wurzeln befriedigten das plastische Ausdrucksbedürfnis einer neuen Zeit.

CH'I-YÜN





17. Liang Kai: Li T'ai-peh



DAS JENSEITS

DIE Lebensdaten des Kungfutse sind in aller Ausführlichkeit überliefert. Von dem irdischen Dasein des Laotse weiß man fast nichts, und die wenigen Erzählungen gehören meist in das Reich der Fabel, wie die schöne Sage von seinem Ende, die ihn nicht sterben, sondern lebend zum Himmel emporsteigen läßt. Die Verschiedenheit der Überlieferung entspricht dem Gegensatz in der Weltanschauung der beiden Denker. Es wäre eine Ironie der Weltgeschichte, hätte sie nicht die irdischen Schicksale des Historikers überliefert. Des Mystikers eigenes Streben war es, „sich selbst zu verbergen und ohne Namen zu bleiben".[1]

Im Zusammenhange mit der Geschichte des Kungfutse steht als eine der wenigen Nachrichten aus dem Leben des Laotse die oft erzählte Legende von dem Besuch des Meisters Kung bei dem alten Weisen. Es heißt, daß Laotse damals ihn vor der Überschätzung der großen Vorbilder des Altertums warnte. Kungfutse ist der jüngere, aber sein Ideal liegt in der Ver-

[1] Laotse: Taoteking. Jena 1911. S. IV.

gangenheit. Laotse löst sich von der historischen Gebundenheit. Ihm gehört die Zukunft.

Man begreift so die zeitliche Folge der Wirkungen, die von den beiden großen Systemen ausgingen. Sie selbst sind nicht historische Entwicklungsphasen des chinesischen Denkens, in dem Sinne wie die Evolution der griechischen Philosophie in logischer Folgerichtigkeit von Thales durch Generationen von Denkern bis empor zu Aristoteles führte. Beide stellen sich als Vertreter zweier Weltanschauungen dar, die letzten Grundes aus der Verschiedenheit der Bevölkerungscharaktere in Nord und Süd des Reiches sich erklären. Aber wendet sich der historisch orientierte Geist des Kungfutse nach rückwärts, so birgt die Lehre des Laotse Keime der Zukunft, und unter ihrem Eindruck steht die Kunst einer neuen Zeit.

Einen mystischen Pantheismus lehrt Laotse. Deutlichkeit des Stils ist Grundsatz des Kungfutse. Das Wort des Laotse ist beziehungsreich und dunkel. Sein System verschließt sich begrifflich klarer Formulierung. Der Tao steht im Zentrum seiner Lehre, er ist der Weg oder die Wurzel, er ist der Vorläufer Gottes. Man hat versucht, ihn mit dem griechischen Logos zu identifizieren und ihn als „Sinn" zu übersetzen. Aber Tao bleibt letzten Endes unübertragbar, da der Begriff nicht vor seiner Prägung existierte und nirgendwo sonst in identischer Form entstand. Man kann nur die Bestimmungen sammeln, die Laotse selbst von ihm gibt. „Er ist ewig und steht allein. Er ist von dem, was war, zu dem, das sein wird, von Ewigkeit zu Ewigkeit. Wir blicken danach, doch können wir ihn

nicht sehen, lauschen ihm und können ihn nicht hören, fassen danach, können ihn jedoch nicht greifen. Er kann nicht in Worten ausgedrückt werden und hat keinen Namen. Er hat keine Form des Formlosen. Sein oberer Teil ist nicht klar und sein unterer Teil nicht undeutlich. Er ist still und dennoch immer in Bewegung. Er verursacht alle Abänderungen und ändert sich selbst nicht. Er ist flüchtig und undeutlich, und doch ist in ihm Gestalt, Sein, Wesen und Glaube. Von Urzeiten bis jetzt ist sein Name nicht vergangen, denn er wacht über den Anfang aller Dinge. Er ist der Große. Er ist immanent und transzendent. Weil er keine Wirkung hat, kann er auf alles wirken. Weil er sanft und zart ist, kann er in harte Gegenstände eindringen. Er hat verschiedene Eigenschaften und Eigentümlichkeiten und ist doch die Unität von allem." [1]

Unmöglich bleibt es, jede dieser Definitionen zu Ende zu denken und aus ihnen ein einheitliches Ganzes zu bauen. Die Summe aller Aussagen ist nur eine Gesamtstimmung. Mehr wollte Laotse nicht. Er sagt es selbst: man soll nicht zu wissen verlangen, was man nur ahnend erschauen kann.

„Wahrlich, ich habe das Herz eines Toren!
Chaos, ach Chaos!
Die Menschen der Welt sind hell, so hell:
Ich allein bin wie taub!
Die Menschen der Welt sind so wißbegierig:

---

[1] Moses Chiu: Kritische Betrachtung über Lau-tsze und seine Lehre. Berlin 1911. S. 50.

Ich allein bin traurig, so traurig!
Unruhig, ach, als das Meer!
Umhergetrieben, ach, als einer, der nirgends weilt!
Die Menschen der Menge haben alle etwas zu tun:
Ich allein bin müßig wie ein Taugenichts!
Ich allein bin anders als die Menschen:
Denn ich halte wert die spendende Mutter."[1]

So klagt der Weise. Er ist nicht wißbegierig. Er errechnet nicht das Rätsel des Seins, erforscht nicht die Wurzeln der Welt. Er ist wie ein Müßiggänger, denn er horcht nur auf die Stimme seines Inneren, steigt hinab zu der spendenden Mutter, Faust gleich, der am weltlichen Wissen verzweifelt.

Der Gegensatz von Mensch und Welt, von drinnen und draußen, von Subjekt und Objekt, von Sein und Schein ist zu bewußter Erkenntnis gekommen.

„Jenseits des Nennbaren liegt der Anfang der Welt,
Diesseits des Nennbaren liegt die Geburt der Geschöpfe",

heißt es im ersten Kapitel des Taoteking. Aber Laotse will nicht gleich den Philosophen des Abendlandes die Gedankenreihe konsequent bis an ihr Ende verfolgen. Er löst den Dualismus, indem er schauend sein Bewußtsein auf das Ganze richtet, intuitiv das der Induktion ewig Unbestimmbare zu erfassen sucht. Die Scheinhaftigkeit der Welt sinnlicher Erfahrung ist dem Denken bewußt geworden, und zugleich ist der Schein als das Unwesenhafte erkannt. „Also auch der

[1] Laotse S. 20.

rechte Mann: ... Er bleibt beim Sein und nicht beim Schein."[1]

Der Denker sucht nicht, das Seiende in der Erscheinung selbst als das wahrhaft Wirkliche zu erfassen, wissenschaftlich ergründend die bleibenden Formen der Dinge im Wechsel des Werdens und Vergehens festzuhalten, er stellt im Schauen selbst einen mystischen Zusammenhang her mit jenem geahnten Urgrund alles Seins. Das ist der Weg des „rechten Mannes". Der Weise kann sehen und hören ohne Augen und Ohren. Er empfindet: „Mein Leib ist eins mit dem Gefühl, das Gefühl ist eins mit der Kraft, die Kraft ist eins mit dem Geist, der Geist ist eins mit dem Jenseits."[2]

In den Dingen selbst offenbart sich die Form ihrer Jenseitigkeit. Wie der Denker in Worten das Geheimnisvolle andeutet, so der Künstler in seiner Sprache.

> „Das ist es, das gestaltlose Gestalt heißt,
> und das bildloses Bild heißt."[3]
> „Der ‚Sinn' wirkt die Dinge
> unsichtbar, unfaßlich!
> Unfaßlich, unsichtbar
> sind in ihm Bilder!"[4]

Unfaßlich dem gemeinen Geist, unsichtbar dem gemeinen Sehen. Der Weise ahnt das Unfaßliche, und der Künstler sieht das Unsichtbare. Der Denker spricht es aus in dunklen Worten, deren Sinn nur der Eingeweihte ahnt, der Künstler gibt ihm Gestalt in Bil-

---

[1] Laotse S. 38. — [2] Liädsi S. 41. — [3] Laotse S. 14. — [4] Laotse S. 21

dern, die nicht für die Menge geschaffen sind. Der Berufene sorgt, daß die Leute ohne Erkennen bleiben.[1] Er ist nicht ein Aufklärer, sondern ein Bewahrer des Geheimnisses, das die Gottheit ihm in das Herz gelegt hat.

Die große Kunst der Chinesen, die klassische Malerei der Sung-Zeit, deren Reste als kostbarste Schätze in den Sammlungen Japans gehütet werden, spiegelt diesen Geist der taoistischen Weltanschauung, und die ästhetischen Traktate der alten chinesischen Überlieferung geben in vielen Äußerungen Aufschluß über Sinn und Ziel dieser neuen Kunst.

Als eine neue Kunst stellt sich die vom Geist des Laotse getragene Malerei der Kunst einer alten Zeit entgegen. Ein gewaltiger Umschwung hat sich vollzogen. Man ahnt ihn rückschließend, liest man die Äußerungen der Schriftsteller, aus denen ein Licht fällt auf die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung erhaltener Werke, die auf die frühesten Zeiten zurückgeführt werden.

Sung Lien, in dessen Worten die archaisierende Gesinnung der beginnenden Ming-Dynastie sich spiegelt, umschreibt mit einer Reihe von Namen die Epochen der großen künstlerischen Umwälzungen. „In der alten Zeit illustrierten die guten Maler das Buch der Lieder oder die Schriften über die Kindesliebe oder das Erh Ya (Wörterbuch der klassischen Schriften) oder die Annalen des Kungfutse oder das Buch der Wandlungen, auf daß der Inhalt dieser Werke nicht durch die Zeiten verdunkelt werde; und bis hinab in die

[1] Laotse S. 3.



18. Yen Hui: Tekkai



Tage der Han-, Wei-, Tsin- und Liang-Dynastien wurden Bücher über Erziehung, Zeremonien, tugendhafte Frauen und dergleichen Gegenstände stets mit Bildern versehen, die der Verbreitung der Lehren des Kungfutse dienten. Allmählich erfolgte ein Niedergang, die Künstler fesselte der Glanz der Wagen, Pferde, Krieger und Frauen; sie wandten ihr Sinnen der Schönheit der Blumen, Vögel, Käfer und Fische zu; sie ließen ihrer Einbildung freien Lauf in der Darstellung von Bergen, Wäldern, Flüssen und Felsen, bis die alte Auffassung der bildenden Kunst ganz verloren war. Der erste große Wandel datiert von Ku K'ai-chih; der nächste von Wu Tao-tzŭ und der letzte von Fan K'uan." [1]

Der Text gibt noch andere Namen für jede der drei Epochen. Nur jeweils der bedeutendste wurde hier gewählt, und die zeitgenössischen Urteile über diese großen Meister geben weitere Aufklärung ihrer Stellung in einer Entwicklungsgeschichte der Kunst.

Zu vielen Malen kann man es lesen, daß nicht mehr Deutlichkeit des Stiles Endziel der Kunst ist. Breite Erzählung und Bereicherung des Details gilt nicht mehr als Fortschritt. Sparsamkeit im einzelnen und Freiheit des Pinselstrichs wird jetzt gerühmt. Nicht Häufung von Einzelzügen der äußeren Gestalt soll eine Erscheinung charakterisieren, unmittelbar soll ihr innerer Sinn sich in der Darstellung erschließen. Wenn dann von Ku K'ai-chih auf der einen Seite noch die Schärfe seines Striches gerühmt wird, auf der anderen schon seine Kunst raschen Skizzierens und ein

[1] Giles S. 150.

Bild in einem einzigen Pinselzuge zu vollenden,[1] so mag man schließen, daß er bereits an der Wende der Zeiten steht.

Der Meister, in dem das Schicksal der chinesischen Malerei sich vollendete, ist Wu Tao-tzŭ. Er soll in seiner Frühzeit einen feinen Pinsel benutzt haben, in seinen mittleren Jahren einen breiten,[2] und von ihm zum ersten Male hört man, daß seine Kunst nicht im Detail lag, sondern in der außerordentlichen Kraft seiner meisterlichen Pinselführung.[3] Bezeichnend ist die Geschichte eines seiner Bilder. Von Chang Hsiao-shihs berühmtem Höllenbilde war gesagt worden, es sei so realistisch, daß die Leute erklärten, der Maler müsse selbst drunten gewesen sein und jene Welt mit eigenen Augen gesehen haben.[4] Wu's Höllendarstellung wird im Gegensatz zu dieser und allen bisherigen gerühmt, weil da kein Wald von Messern sei, kein Kessel mit kochendem Wasser, keine ochsenhäuptigen oder grüngesichtigen Henkersknechte, und weil sie doch aller Schrecken voll sei und imstande, die Menschen vom Wege des Bösen abzubringen.[5]

Von Fan K'uan, der im Anfang des elften Jahrhunderts tätig war, ist ein eigener Ausspruch überliefert: „Besser denn das Studium der Stile der alten Meister sei es, die Dinge selbst zu studieren; und besser noch denn das Studium der Dinge sei es, das Innere dieser Dinge zu studieren.“[6]

Ein Wort des Laotse taucht auf. Jenes Unsichtbare gestaltet der Maler im Bilde, von dem geschrieben

---

[1] Giles S. 23. — [2] Giles S 47. — [3] Giles S. 46. — [4] Giles S. 41. — [5] Giles S. 86. — [6] Giles S. 86.

steht: „Man schaut nach ihm und sieht es nicht."[1] Begrifflich ist der Gedanke so wenig faßbar wie die Sätze des Laotse selbst. Der Sinn aber ist: man soll nicht aus Formteilen zusammenlesend ein Ganzes bauen, sondern etwas ahnen lassen von den tiefen Beziehungen der Erscheinungen auf den Urgrund alles Seins, von den Bildern, die unsichtbar im Tao enthalten sind.

Ch'i-yün ist der Inbegriff dieser neuen Kunst. Es ist das erste Wort in den sechs Grundregeln des Hsieh Ho, Geist, Seele im weitesten Sinne ist seine Bedeutung, und am besten mag es der Begriff der Intuition wiedergeben, der auch das Denken des Laotse am treffendsten bezeichnet. „Alte Bilder betonten die Seele mehr als die Form," sagt ein chinesischer Schriftsteller der späten Zeit,[2] „und strebten, eine Schönheit zu enthüllen unter und über dem, was äußerlich ist. So wendeten sie sich nicht an den gemeinen Geschmack. Modernen Bildern dagegen fehlt es, wenn sie auch ganz gut in der Form sind, an Ch'i-yün. — Wenn Ch'i-yün zuerst beobachtet wird, ergibt sich die Form von selbst und ohne Suchen."

---

[1] Laotse S. 14. — [2] Kokka XXI. S. 67. 1910.

STIMMUNGSKUNST

KUNST wendet sich nicht mehr an den gemeinen Geschmack. Sie ist nicht mehr eine gemeinverständliche Sprache. Deutlichkeit des Stils, das Ideal des Kungfutse, ist preisgegeben. Das Bild kündet geheimen Sinn. Nur „mit einem, der den Sinn der Worte versteht, kann man ohne Worte reden".[1]

Voll von philosophischen Anspielungen und geheimen Beziehungen sind die Werke der Maler. Ein Wasserfall ist nicht nur ein beliebtes landschaftliches Motiv, er ist zugleich ein Sinnbild für die Dauer im Wechsel der Erscheinungen, für das Beharrende in dem ewigen Fluß der Dinge. „In jedem Augenblick ist er ein anderer, und doch bleibt er immer der gleiche, während die Geschlechter der Menschen dahingehen." Und weiter verknüpfen sich mit dem Wasser im allgemeinen Vorstellungen, wie sie im Taoteking in Worte gefaßt sind:

„Höchste Güte ist wie das Wasser.
Des Wassers Güte ist es, allen Wesen zu nützen ohne Streit.

[1] Liädsi S. 38.



19. Sesson: Sturm



Es weilt an Orten, die alle Menschen verachten.
Drum steht es nahe dem „Sinn“.[1]

Zahllos sind die Anspielungen dieser Bildersprache einer philosophierenden Dichtung, der in allgemeinerem Sinne das gemalte Bild wiederum zur Illustration wird. Es soll die Seele des Beschauers hinführen auf die Sprüche der Weisen, deren Inhalt durch Assoziation mit dem Bilde verknüpft ist.

Diese konventionellen Gedankenverbindungen sind von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die gesamte ostasiatische Kunst, aber das spezifische Element der neuen Malerei können sie nicht sein. Das wahre Bild betont die Seele mehr als die Form, heißt es, und ein schlechtes Bild wäre es, das nicht anders als auf dem Wege konventioneller Assoziationen seinen Sinn zu offenbaren vermöchte.

Das Bild soll nicht Wegweiser sein zu einem sprachlich formulierten Gedanken — sollte es das, so müßte die Malerei resignieren, da sie niemals die Prägnanz sprachlichen Ausdruckes zu erreichen vermag —, sondern es soll unmittelbar durch seine eigene Gegebenheit Auslöser eines Gefühles werden.

Das Wort Stimmungsbild bezeichnet nur annähernd den Sinn dieser neuen Kunst der Chinesen, die auf dem Boden der Weltanschauung des Laotse erwachsen ist. Die erzählende Kunst gleicht dem Epos, diese andere der Lyrik, und es ist mehr als ein Zufall, daß sie mit der lyrischen Dichtung in enger Beziehung steht.

---

[1] Laotse S. 8.

Die kleinen Stimmungsgedichte behandeln die gleichen Themen wie die Bilder, die Maler selbst werden Dichter, und der Brauch einer großen Schule, die die Japaner Nangwa nennen, die südliche Schule, oder Bunjingwa, die Schule der Malerpoeten, will es, daß der Künstler in einem lyrischen Gedicht nochmals mit Worten den Sinn des Bildes umschreibe.

Wang Wei, der große Dichter und Maler, ist das Vorbild dieser Schule. Seine Gedichte waren Gemälde und seine Gemälde Gedichte.[1] Das ist im Gleichnis gesprochen. Der Sinn ist, daß ihm die seltene Gabe verliehen war, in gleicher Vollkommenheit einem Gefühl in den Formen der Malerei Gestalt zu verleihen wie durch das Mittel der Sprache.

Das Gleichnis von Malerei und Dichtung, das hier zum ersten Male begegnet, wird sprichwörtlich in China wie in Japan. Am schönsten fassen es die Worte auf der Rückseite eines Bildes mit einem Kiefernzweige von der Hand des berühmten Mi Fei: „Wir wanderten im Mondschein am Ufer eines Sees, und wir kamen überein, jeder solle ein paar Verse dichten zu einem gegebenen Reim. Mi Fei allein schrieb ein Gedicht ohne Worte.“[2]

Gedichte ohne Worte sind die Bilder, und ihr Inhalt hat lyrischen Charakter. Die sogenannten Hakkei werden die typischen Bildthemen in der klassischen Epoche der chinesischen Landschaftsmalerei und in der Zeit ihrer neuen Blüte in Japan. Es sind acht Landschaftsbilder aus dem Stromgebiet zweier großer Flüsse Chinas. Die Situation spielt nur eine ganz all-

---

[1] Giles S. 50. — [2] Giles S. 116.

gemeine Rolle, und viele von den japanischen Malern, welche die Hakkei darstellten, haben China niemals mit eigenen Augen gesehen. Das Wesentliche ist nicht die Formation einer bestimmten Landschaft, sondern eine Stimmung. Die Hakkei geben nicht mehr als Überschriften lyrischer Gedichte. Der neuen Malerei Ostasiens sind sie gerade in dieser Eigenschaft die bevorzugten Bildthemen. Dies sind die Namen:

Abendglocken eines fernen Tempels.
Fischerdorf in der Dämmerung.
Herbstmond am Tung-ting-See.
Regenabend an den Ufern der Flüsse.
Fischerdorf bei Sonnenuntergang.
Fischerboote segeln heimwärts.
Ein Zug von Wildgänsen steigt hernieder.
Abendschnee über dem See.

Der große Sung Ti hatte acht berühmte Bilder gemalt, die mit diesen Worten beschrieben wurden, und allmählich hatten die Hakkei kanonische Geltung erlangt.

Undarstellbar ist der Klang der Abendglocken des fernen Tempels. Der Maler bemüht sich nicht, die Elemente einer Beschreibung zu geben wie die Illustration. Das Wort löst eine Stimmung aus. Nur sie soll wiedergegeben werden. Man empfindet vor dem Bilde die Abendstille, in der leise widerhallend aus weiter Ferne der dumpfe Klang des Tempelgong herübertönt. Zu dem Bilde des Herbstmondes am Seeufer gehören weder die farbigen Laubbäume noch eine Vedute vom Gestade des chinesischen Sees. Der

Beschauer soll sich einer kühlen, durchsichtigen Herbstnacht erinnern, in der die Scheibe des Vollmondes scharf geschnitten am silberschwarzen Himmel stand.

So allgemein nur wird die Situation genommen. Jedes der großen Gemälde des Huang Ch'üan, deren Name überliefert ist, heißt: Berge.[1] Berge im Frühling, Berge im Herbst, am Abend, am Morgen und Berge im Regen. Die bleibenden Formen bestimmter Natursituationen treten zurück gegenüber den vergänglichen Stimmungen der Tages- und Jahreszeiten. In ihnen wird das wahrhaft Dauernde offenbar, das festeren Bestand hat als die scheinhaften Zufallsformen der Dinge, die aller Natur gemeinsamen Grundgefühle des Aufblühens im Frühling, des Sterbens in Winterstarre, der Frische des anbrechenden Morgens und der düsteren Stimmung der sinkenden Nacht.

Dem Sinn dieser Kunst dient nicht breites Ausmalen einer Situation, sondern Beschränkung auf das allerwenigste, und — auch hierin gleicht sie der Lyrik —, dem Gefühl des Beschauers bleibt die möglichste Breite des Spielraums. Nur ein paar Töne weisen ihm den Weg. Dann ist er sich selbst überlassen. Aus dem Reichtum eigenen Empfindens mag er dem Kunstwerk Lebensfülle leihen. Dieses reine Stimmungsbild, das von allem Stofflichen befreit ist, läßt sich schwer deuten, ohne Begriffe zu entleihen, die dem Europäer nur in dem Bereiche anderer Künste, der Lyrik und der Musik, geläufig sind.

---

[1] Giles S. 80.

Bild und Gedicht eines Bunjingwa-Meisters stehen zueinander in dem gleichen Verhältnis wie die musikalische Komposition zu ihrem Text. Arnold Schönberg schildert das Erlebnis des Musikers, der die Stimmung des Liedes in den Tönen erfaßt, ohne daß ihm das Substrat der realen Wortbedeutungen etwas wesentlich Neues hinzugeben könnte. Er spricht von Schubert-Liedern: „Es zeigte sich mir, daß ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfaßt hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre.“[1] Der Gefühlsreichtum der Sprache, als Trägerin von Gedanken, versagt vor dem musikalischen Ausdruck. Ganz im Sinne der Musik ist das gemalte Stimmungsbild zu verstehen, das ebenso unmittelbar zum Träger und Vermittler eines Allgemeingefühles wird, das in keinem sprachlichen Ausdruck adäquat wiedergegeben werden kann.

Man kann diesen musikalischen Charakter des ostasiatischen Stimmungsbildes gut demonstrieren an einem Album mit einer Folge von Landschaftsbildern, das auf einen der größten Meister der japanischen Malerei zurückgeführt wird. Ganz wenige und immer gleiche Formelemente kehren in allen diesen Bildern des Sesshū wieder, Andeutungen von Bergen, Baumgruppen, das Dach einer Hütte, ein Fischerboot. Nur die Anordnung der sparsamen Pinselstriche ist jedesmal eine andere, und jedesmal gibt ihr Zusammenklang eine andere Note der gleichen Grundstimmung. Ein Thema ist angeschlagen und wird durch vielfache

[1] „Der blaue Reiter“. München 1912. S. 31.

Variationen verfolgt. Unwillkürlich drängt der Vergleich mit der Fuge in der Musik sich auf. —

„Niemals berührten die alten Meister mit dem Pinsel die Seide, wenn sie nicht von einer Idee beherrscht waren.“[1] Und Kuo Jo-hsü rühmt die Alten, weil sie weltlichen Ruhm und Reichtum verachteten und in der Zurückgezogenheit lebten. „Wenn der Künstler ein edler Mensch ist, werden auch seine Werke von Ch'i-yün durchdrungen sein, und notwendig wird Shêng-tung folgen, das heißt Lebendigkeit.“ Denn auch diese ist eine andere jetzt, nicht äußere Bewegtheit, sondern jenes Leben, das von innerer Beseeltheit zeugt.

Ch'i-yün wird auf den Schöpfer des Werkes selbst bezogen. Seine Seele gibt sich in intuitiven Äußerungen kund. Das Bild ist der „Siegel der Seele“.[2] Wie der Abdruck dem Siegel, so entspricht das Bild der Seele seines Schöpfers. Shêng-tung aber ist die äußere Realisierung von Ch'i-yün. In dem Lebensodem des Bildes offenbart sich die Seele des Meisters.

Die Gemälde des Wang Wei, der als der Vater der neuen Landschaftsmalerei gelten kann, „waren voll tiefer Bedeutung und wetteiferten mit der Natur selbst, so daß seine Ideen in das Reich jenseits der Grenzen der Sterblichkeit hinabführten.“[3]

Das reine Gefühl ist das Jenseits der Kunst. In ihm löst sich alle Individuation des einzelnen Seins in ein Allgemeines, der Sonderfall verschwindet, und es bleibt seine tiefere Bedeutung. So offenbart sich das

---

[1] Giles S. 147. — [2] Kokka XXI, 69. 1910. — [3] Giles S. 50.

All in dem Einen, der innere Sinn in der äußeren Form der Dinge, das Unsichtbare in dem Sichtbaren. Die Worte des Laotse sind die Deutung dieser Kunst, die in unserer Sprache mit dem einen matten Wort Stimmung nur schlecht umschrieben wird.

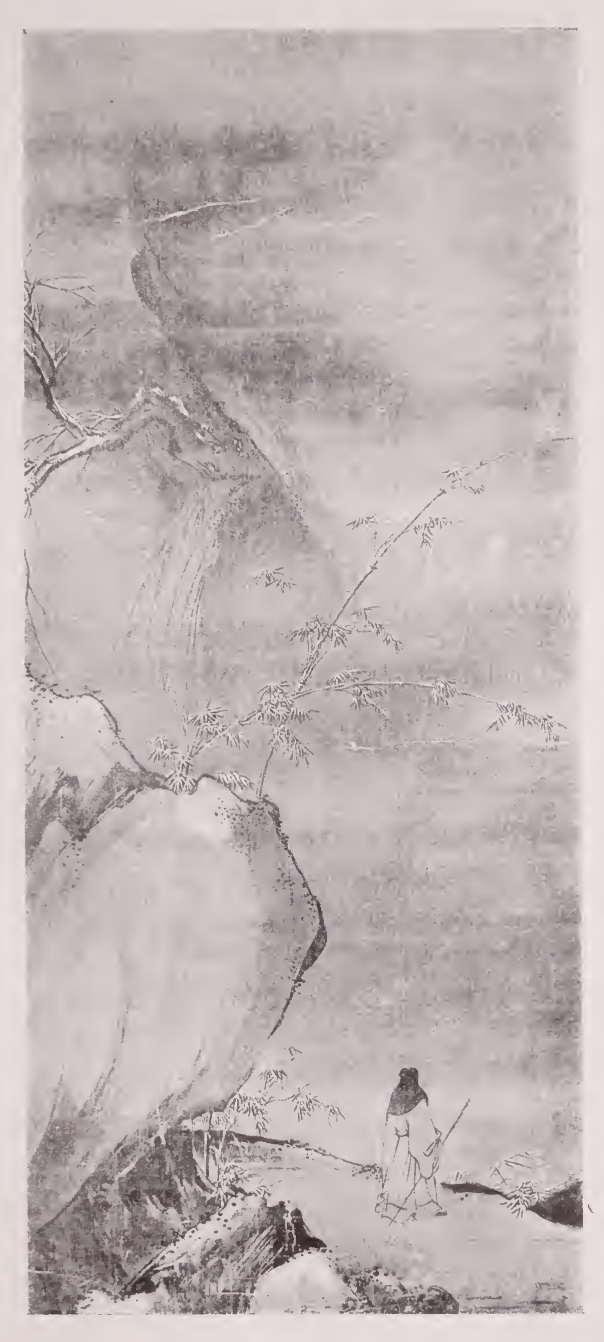
DIE LANDSCHAFT

WAS vom Stimmungsbilde im allgemeinen gesagt wurde, gilt in erster Reihe von der Landschaft. Sie ist nicht das einzige Thema der neuen Malerei, aber sie steht entschieden nun im Mittelpunkt des Interesses.

Der europäischen Kunst ist in allen ihren Entwicklungsphasen Darstellung des Menschen höchstes Ziel. Sie formt die übersinnlichen Götter nach seinem Bilde, und die unsinnlichen Begriffe und Abstraktionen kleidet sie in menschliche Gestalt. „Offenbarung menschlichen Wesens ist das höchste Ziel der Kunst. Menschliche Gestalt und menschlicher Ausdruck sind das bedeutendste Objekt der bildenden Kunst, so wie menschliches Handeln das bedeutendste Objekt der Poesie.“ [1]

Auch in Ostasien war der Mensch das Hauptthema der älteren Kunst in Porträt und Historienbild. Anders nun, da der Sinn sich von dem Einzelnen abwendet auf das All, in dem der Mensch nicht Mittelpunkt ist, sondern eines nur unter den zahllosen Gliedern des großen Weltzusammenhangs. Alles muß gleich

[1] Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I, III § 41



20. *Kaiser Hui Tsung zugeschrieben: Winterlandschaft*



darstellenswert erscheinen. Natur im weitesten Sinne ist das Thema der Malerei, und die Landschaft wird zum Hauptgebiet der bildenden Kunst.

In den schriftlichen Aufzeichnungen, die aus der Frühzeit der chinesischen Geschichte erhalten sind, ist von dem Menschenbilde fast ausschließlich die Rede. Jetzt fragt man im Gegenteil, ob das Porträt überhaupt in das Gebiet der Kunst zu rechnen sei.[1] In demselben Maße wie die Erwähnung von Bildnissen abnimmt, mehren sich die Notizen über Landschaftsbilder und Meister, die sich ausschließlich diesem Fache widmen. „Nur in der Landschaft findet man Tiefe und Genüsse, die nimmer versagen. Darum wendet sich der gebildete Mann, der malt, vor allem der Landschaft zu.“ [2] Das ist im elften Jahrhundert die Meinung der Kenner.

Auch die frühere Kunst brauchte die Landschaft, aber selten geschah ihrer eigens Erwähnung. Sie war nur Beiwerk und Hintergrund eines Geschehens, und wo sie selbständig wurde, blieb das Interesse an dem Motiv haften. Man gab das Abbild einer bestimmten Natursituation in demselben Sinne wie das Porträt des Menschen.

Jetzt tritt das Interesse an den Einzelheiten eines objektiven Formenbestandes zurück gegenüber dem Stimmungsgehalt, der aus dem Ganzen eines Erlebniszusammenhanges spricht. Nicht die Vedute will man geben, sondern den poetischen Gehalt einer Natursituation. Früher war die Landschaft Schauplatz menschlichen Handelns. Jetzt wird der Mensch selbst

[1] Giles S. 95. — [2] Giles S. 108.

in ihr aufgesogen, wie alle übrigen Elemente von den Wolken und Bergen bis hinab zu den Bäumen und Tieren, die alle Teile werden eines Naturganzen.

Dieses Abgehen des Interesses von dem Gegenständlichen der Darstellung und die Konzentration auf den Allgemeingehalt bedeutet zugleich die Reinigung des ästhetischen Gefühls von allen anhangenden Elementen. Kunst hört auf, Dienerin zu sein, Kenntnisse und Vorbilder zu vermitteln. Sie ist freie Herrin geworden in ihrem Reich.

Der Willensaufwand, der dazu gehörte, die alte Landschaftsvedute in das von allem materiellen Wirklichkeitszusammenhang abgelöste Stimmungsbild zu verwandeln, läßt sich heut schwer ermessen. Wie so viele entscheidende Taten auf der Linie der großen künstlerischen Umwälzung wird auch diese mit dem Namen des Meister Wu Tao-tzŭ in Verbindung gebracht.

„Um das Jahr 750 faßte den Kaiser Sehnsucht, die Landschaft an dem Flusse Chia-ling in Ssŭ-ch'uan zu sehen, und er sandte Wu Tao-tzŭ aus, sie zu malen. Wu kehrte heim ohne eine einzige Skizze. Als der Kaiser Aufklärung verlangte, erwiderte er: ‚Ich habe alles im Herzen.' Dann ging er hinein in eine von den Hallen des Palastes und zeichnete an einem einzigen Tage hundert Meilen Landes."[1]

Die Aufgabe des Kaisers war ganz im Sinne der alten Zeit gestellt, und die Geschichte spiegelt das Erstaunen über die neue Art, in der der Meister sich mit ihr abfand. Für die Alten war es selbstverständlich, Skiz-

---

[1] Giles S. 43.

zen zu nehmen, wenn es galt, bestimmte Natursituationen abzubilden. Wu ging nicht darauf aus, die besonderen Gebirgsformationen an den Ufern eines Flusses in allem einzelnen naturgetreu wiederzugeben. Er wollte das Erlebnis seiner Reise in sichtbare Form kleiden.

So malte er hundert Meilen Landes. Vielleicht waren es Wandbilder, vielleicht hatte das Bild die Form der Rolle, in der die Landschaft einer langen Wanderung gleich am Auge des Beschauers vorbeizieht. Das Werk des Wu ist uns mit fast allen Schätzen der ältesten chinesischen Malerei verloren. Von den allgemeinsten Zügen seines Charakters mag das berühmte Landschaftsmakimono des Sesshū eine Anschauung gewähren.

Das erzählende Rollbild der alten Zeit gab dem Beschauer eine Bilderschrift zu lesen. Nun erlebt man eine Folge von Stimmungen in mählichem Wechsel. Wieder ist Malerei eine Zeitkunst, aber nicht als epische Erzählung, sondern im Sinne der Musik. Die Landschaftsrolle wird zur gemalten Symphonie. Schroffe Felsen wechseln mit weiten Seen, ein stilles Fischerdorf bettet sich in die Bucht des Ufers, ein Flecken mit wimmelnden Menschen hoch im Gebirge, weite Reisfelder schwinden im Nebel, lang ziehen sich die Mauern des Tempelbezirks. — Eins greift ins andere. Ein Thema klingt aus und leitet das andere ein, an den tiefen, vollen Akkord eines Gebirgsmotives reihen sich die zart verschwebenden Töne lagernden Nebels über weiten Wasserflächen, aus dem fern nur ein Segel auftaucht. Mit vollen Klängen setzt ein steiles

Ufer ein, und mitten in die feierlichen Akkorde der Hochgebirgslandschaft schneiden die spielerischen Töne des ameisengleich kribbelnden Menschenhäufleins. Ferne Schneeberge werden sichtbar, und mit jähem Anstieg und raschem Absturz in der prachtvollen Linienkadenz eines Baumes schließt der vielstimmige Gesang dieser Landschaftsdichtung.

Eine so vollendete Komposition kann nicht angesichts der Natur entstanden und nicht aus Skizzenbuchblättern zusammengetragen sein. Die Daseinsformen der Natur sind nur mehr Anlaß und Baustein, einem inneren Gesichte äußere Gestalt zu geben.

Naturstudium hat nun einen neuen Sinn. Der Maler schreibt nicht draußen mit Tusche und Pinsel seine Eindrücke nieder, notiert nicht Einzelformen oder geht den Hauptzügen eines Raumganzen visierend nach. Künstler sein heißt: die Fähigkeit haben, das Wesenhafte einer Naturstimmung in ihrer Sichtbarkeit zu erleben und unmittelbar im Bilde wiederzugeben.

Hat die frühere Malerei einen Sturm zu schildern, so sieht man die weite Meeresfläche mit Inseln, die Schiffe in höchster Seenot mit den Reisenden in Todesangst, Schiffbrüchige folgen, die sich, im Wasser schwimmend, an Masten und Planken klammern. Man kommt an das Ufer und sieht Gerettete, der eine gibt in drastischer Situation das Seewasser von sich. — Die neue Kunst zeichnet eine einzige Woge, die Linie eines Segels und am Ufer einen vom Sturm gepeitschten Baum, — nicht die Elemente einer Erzählung, sondern das unmittelbare Erlebnis.



21. Ma Kuei: Landschaft



„Schreiben und Malen ist ein und dieselbe Kunst, und wer sah je einen Meister der Schreibkunst mit einer Skizze beginnen?"[1] Ein Gedicht ist ein Bild in Worten, ein Bild ein Gedicht ohne Worte,[2] und auch das wahre Gedicht entstand nicht aus Notizbuchblättern.

Die Absage an das Skizzieren macht eine Schulung zur Notwendigkeit, die dem Maler die Mittel an die Hand gibt, ein Erinnerungsbild zu gestalten, die ihm die Elemente der Zeichnung überliefert, wie die Sprache dem Dichter die Worte als Ausdruckszeichen gibt. Ein Baum, ein Fels, ein Berg wird nicht jedesmal neu gestaltet, sondern die Einzelformen sind traditionell festgelegt. Sie zu Trägern eines eigenen Erlebnisses werden zu lassen, ist die Aufgabe des Künstlers. Jede Landschaft ist komponiert. In diesem Sinne ist sie der Ideallandschaft der europäischen Kunst gleichzusetzen, aber sie ist nicht ein architektonischer Bau, sondern reines Ausdrucksbild.

Die Bildidee ist die Grundlage der Schöpfung. Ihrer Gestaltung dient die erste allgemeine Anlage der Hauptzüge des Bildes, in denen das Wesentliche bestimmt sein muß. Dann erst folgt die Ausgestaltung im Sinne des besonderen Naturerlebnisses, das Anlaß der Bilddichtung wurde, und endlich geht der Künstler an die eigentliche Ausführung. Die Farben werden verteilt. Oft sind es nur Töne von Schwarz und Weiß. Die Einzelformen werden geordnet und in ihren gegenseitigen Beziehungen gewogen. Das Detail wird ausgeführt nach den überlieferten Darstellungs-

[1] Ein Wort des Chou Shun. Giles S. 119. — [2] Giles S. 102.

schemen. — So erfüllt sich in dem Schaffensprozeß selbst noch einmal die Folge der sechs Gebote des Hsieh Ho.

Die berühmte Landschaft des Wu Tao-tzŭ war noch eine Idealvedute, weil sie die Stimmung einer besonderen Örtlichkeit wiederzugeben hatte. Der Kaiser wäre mit einer Phantasielandschaft nicht zufriedengestellt worden. Der Künstler wiederum hätte sich mit einfacher Formenwiedergabe nicht Genüge getan. Er fand den Weg, den viele nach ihm gingen. Er nahm den eigenen Klang einer individuellen Natursituation zum Ausgang. Erinnerungsvorstellungen gesehener Formbildungen liegen zugrunde, aber sie sind nicht das bestimmende Gestaltelement.

So sind in der gemalten Folge der Jahreszeiten nicht die Blüten des Frühlings oder das bunte Laub des Herbstes das Wesentliche. Die Allgemeinstimmung der Jahreszeit gibt den Grundton, dem die besonderen Einzelzüge sich einordnen müssen. In den Stimmungsbildern von den Flüssen Hsiao und Hsiang, die als die beliebtesten „acht Landschaften" immer wieder in China wie in Japan gemalt wurden, treten die situationsbezeichnenden Elemente ganz in den Hintergrund. Der besondere Gefühlskomplex des Themas bestimmt allein die Komposition.

In diesem reinen Stimmungsbild verliert die Einzelform mehr und mehr an Bedeutung. Eine Kurzschrift der Landschaftsmalerei bildet sich aus, die auf jede Charakterisierung des Details Verzicht leistet und nur das Ganze eines Gefühlserlebnisses in seinen Urelementen wiedergibt. Wenn eine Kunst, so spiegelt diese

den Geist des Laotse. Die Chinesen selbst haben mit dem Namen der „südlichen Schule“ für diesen Stil weicher Tonmalerei die Beziehung festgelegt. Seine bevorzugte Schätzung ist in dem berühmtesten Kunsttraktat der neueren Zeit[1] klar ausgesprochen: „Die alten Meister, die göttliche Werke geschaffen haben, sind zumeist südlich des großen Stromes geboren. Die Landschaften der Nordländer sind steil und wundersam. Aber das kann nicht das Auge der Menschen erfreuen und beruhigen.“

Die wundersame Bildung der Einzelform beunruhigt. Sie lenkt den Blick ab von dem Wesentlichen. So wird es das Ideal, auf das Detail überhaupt zu verzichten, es aufgehen zu lassen in der Wirkung des Ganzen. Der Pinselstrich wird breit und kühn. In den chinesischen Schriftquellen heißt es: „Ein Bild scheint ganz durchgearbeitet, aber sieht man es in der Nähe, so sind da nur wenige Pinselstriche, allerdings kein einziger, der nicht mit weiser Berechnung gesetzt wäre.“[2] Von einem anderen Meister wird tadelnd gesagt, in Feinheit der Arbeit sei er nicht zu übertreffen, aber seine Gemälde seien mit Einzelzügen überladen, und es fehle ihnen an Klarheit.[3] Und schon der berühmte Shên Kua berichtet von Malern, deren Werke man aus einiger Entfernung sehen solle, weil sie breit angelegt seien. „Sieht man sie in der Nähe, so gleichen die Dinge in ihren Gemälden formlosen Massen, aber hält man sie entfernt, so kommt die Landschaft in ihren Hauptzügen wundervoll heraus und weckt tiefe Empfindungen, löst Gedanken aus, als blickte man

[1] Chieh-tzu-yüan-hua-chuan. — [2] Giles S. 116. — [3] Giles S. 100.

in ein ungekanntes Land. Da ist zum Beispiel Tung Yüans ‚Abendstimmung‘. Sieht man das Bild nahe, so bemerkt man nichts Besonderes. Aber in einiger Entfernung zeigen sich seine vielfältigen Schönheiten. Ein Dorf träumt im fernen Abendlicht, und weite Gipfel werfen tiefe Schatten.“[1]

Man denkt an den Malstil, den die Japaner Haboku nennen, der mit ganz wenigen konventionellen Tuschflecken einen Landschaftstraum auf die Fläche zaubert. In raschem Zuge hingeschriebene Pinselstriche bauen Felsen und Berge, Bäume und Wasser, Häuser und Boote mit Menschen. Es gibt Bilder, die zart sind wie ein Hauch des Morgens. Aber nur der Meister vermag auf so empfindlichem Instrument wahrhaft zu spielen, so lockend die Verführung für den Schüler ist, der es leicht wähnt, weil die Zahl der Saiten nicht groß ist.

Nahe liegt auf der anderen Seite die Gefahr der Virtuosität, die den Pinselstrich um seiner selbst willen wertet und über dem Mittel seine Bestimmung vergißt. Das Habokubild leistet das letzte an Verzicht auf das Gegenständliche, es ist die reinste Verkörperung eines ästhetischen Prinzips, und es verfällt am leichtesten dem Schicksal, zu einer Kunst der Ästheten zu werden.

Schon zu Ende des 8. Jahrhunderts rühmt man von einem chinesischen Meister wahre Wunder der Pinselführung.[2] „Sein Pinsel ging wie fließendes Wasser“, heißt es von einem Meister des elften Jahrhunderts.[3]

---

[1] Giles S. 88. — [2] Giles S. 62. — [3] Giles S. 97.

Striche von fabelhafter Länge werden erwähnt,[1] und oft wird erzählt, ein Maler habe ein Bild in einem oder wenigen Zügen vollendet.[2]

Diesen bewundernden Äußerungen der alten Chinesen ließen sich zahlreiche ähnliche aus der neueren japanischen Kunstliteratur an die Seite stellen. Aber auch die warnende Stimme fehlt nicht: „Das erste, worauf man in einem Bilde achten soll, sind Geist und Rhythmus, dann erst mag man an Stil und Pinselführung denken.“[3] Und Shên Kua sagt: „In Kalligraphie wie Malerei bedeutet die Seele mehr als die Form. Die guten Leute, die Bilder betrachten, können meist kleine Fehler in Form, Komposition, Farbe herausfinden. Aber weiter kommen sie nicht. Zu den tieferen Prinzipien dringen nur wenige vor.“[4]

Diesem Tieferen gilt es nachzugehen, die Seele der Landschaft zu ergründen, das Wesen des Jenseitigen, das sich in den Formen des Diesseits offenbart.

---

[1] Giles S. 104. — [2] Giles S. 123 und 130. — [3] Giles S. 131. — [4] Giles S. 52.

DER RAUM

SANSUI, Berge und Wasser, nennt der Japaner die Landschaft. Berge und Wasser sind die Formelemente, die jedes Landschaftsbild enthalten soll. Sommer und Winter, Morgen und Abend, heimsegelnde Schiffe, die Glocken ferner Tempel bedeuten nur Stimmungselemente. Es sind Umschreibungen von Bildthemen, die Gefühlskomplexe bezeichnen, wie sie durch den besonderen Klang eines Landschaftsbildes ausgelöst werden. Aber noch bleibt das letzte, das Eigentümliche der Landschaft überhaupt, das allen ihren Sonderformen gemeinsam sein muß.

Ein Maler gibt zehntausend Meilen Landes auf engumschriebenem Raum, heißt es oft bei den alten chinesischen Schriftstellern,[1] „was nahe scheint, ist 1000 li entfernt“.[2] So ist das eigentliche Motiv der acht Stimmungsbilder von den großen chinesischen Flüssen die Ferne. Die Glocke des fernen Tempels, die Schiffe, die fernher heimkehren, der ferne Zug der Vögel. Das sind die Namen, und in diesem Sinne fassen die Maler die Themen. Die Ferne ist die Seele der Landschaft.

---

[1] Giles S. 25, 31, 85. — [2] Giles S. 87.



22. *Nōami: Mio no Matsubara*



Scheinbar nähern sich in dieser Auffassung die chinesische Landschaftsmalerei und die europäische. Auch ihr ist der Raum das betonte Problem, aber in einem anderen Sinne als dem Ostasiaten. Hildebrand gibt eine Umschreibung des Raumproblems der europäischen Malerei: „Bei der Darstellung handelt es sich darum, durch die hervorgebrachte Erscheinung und nur durch sie die Vorstellung des Raumes zu erwecken. Bei dem engen Rahmen des Bildes, den spärlichen und stabilen Mitteln, die nur durchs Auge und und nur in beschränkter Weise wirken können, muß der Künstler sich klar sein, was es für Konstellationen in der Erscheinung sind, die am unfehlbarsten, am zwingendsten im Beschauer dies Raumgefühl, diese elementarste Wirkung der Natur erzeugen. Je stärker er den Raumgehalt, die Raumfülle im Bild zur Anschauung bringt, je positiver durch die Erscheinung für die Raumvorstellung gesorgt ist, zu desto stärkerem Erlebnis wird uns das im Bilde Dargestellte, desto wesenhafter stellt sich das Bild der Natur gegenüber.“ [1]

Ein Raumbild, „dessen Vorstellung nur durch die hervorgebrachte Erscheinung erweckt wird“, ist nicht das Erlebnis der ostasiatischen Landschaftskunst. Sagt doch Laotse:

„Darum führt das Streben nach dem Ewig-Jenseitigen
zum Schauen der Kräfte,
das Streben nach dem Ewig-Diesseitigen
zum Schauen der Räumlichkeit.“ [2]

---

[1] Hildebrand: Problem der Form. Straßburg. S. 33. — [2] Laotse S. 1.

Räumlichkeit im Sinne tastbarer Form und greifbarer Nähe ist ihm verächtlich. Das Diesseits ist nicht das wahre Reich der Kunst. Das unwissende Volk mag sich an seiner Darstellung ergötzen und aus seinen Abbildern Belehrung schöpfen. Der Meister schaut das Jenseitige. Er sucht die Kräfte, die das All bewegen. Sein Bild gibt nicht den eng umgrenzten Raum menschlicher Erfahrung, in ihm lebt eine Ahnung des Unermeßlichen.

Die Mittel, mit denen die ostasiatische Kunst diesen Eindruck der räumlichen Ferne im Bilde erzielt, lassen sich auf eine Reihe einfachster Beobachtungen, allgemeinster Grundgesetze zurückführen, auf denen das Bewußtwerden der Ferne überhaupt beruht, und die schon für das primitive Sehen Geltung haben müssen. In früher Zeit taucht in der chinesischen Literatur die Beobachtung auf, daß fernes Wasser keine Grenzen habe und ferne Menschen keine Augen. Bemerkenswerter als die Tatsache dieser Beobachtung selbst ist ihre Formulierung für das künstlerische Sehen und ihre Nutzbarmachung im Zusammenhang der bildlichen Ausdrucksmittel.

Schon Wang Wei sagt klar und deutlich: „Ferne Menschen haben keine Augen, ferne Bäume keine Zweige, ferner Berge keine Felsen, sondern sind unbestimmt wie Augenbrauen; fernes Wasser hat keine Wellen, sondern steigt empor und berührt die Wolken.“[1]

Diese Beobachtungen entsprechen allgemein den Grundsätzen der Luftperspektive, und die Tatsachen,

---

[1] Giles S. 51.

die mit dem Worte bezeichnet werden, sind der chinesischen Kunst vertraut, aber der Begriff erweist sich als unbrauchbar, weil er zu eng mit dem Parallelbegriff der Linearperspektive zusammenhängt.

Die Veränderung, die das Fernbild durch die Wirkungen der Luftperspektive erleidet, sind nicht in wissenschaftlichen Regeln faßbar wie die Gesetze der Linearperspektive. Sie beruhen nicht auf bestimmten, konventionell festgelegten Voraussetzungen und haben einen weit höheren Grad von Allgemeingültigkeit. Der menschliche Sehapparat ist nicht imstande, ferne Gegenstände ebenso klar im Detail zu unterscheiden wie nahe, und die Dichtigkeit des Luftmediums, die mit dem Abstande des Objektes vom Auge notwendig zunimmt, wirkt in steigendem Maße einhüllend. Beide Momente sind Veränderungen unterworfen. Der Bau des menschlichen Auges weist individuelle Verschiedenheiten auf, und die Dichtigkeit der Luft ist abhängig von atmosphärischen Bedingungen. Die höchsten Grade von Undurchsichtigkeit der Luft in Nebel und Regen kommen den Wirkungen größter Entfernungen gleich. Darum werden sie besonders beliebte Motive in den Landschaftsdarstellungen der ostasiatischen Maler.

Über das Problem der Ferndarstellung im allgemeinen hat sich die Kunsttheorie der Chinesen nur selten geäußert, ganz im Gegensatz zu der Beliebtheit von Traktaten über Perspektive in der europäischen Kunstliteratur. Nur in den ausführlichen Aufzeichnungen des Kuo Hsi findet sich eine nicht eben vielsagende Äußerung: „Berge haben drei Dimensio-

nen, die Richtung vom Fuß zum Gipfel nennt man die Höhendimension, die Richtung von vorn nach rückwärts heißt Tiefendimension, die Richtung von nahen Bergen zu fernen Bergen heißt Ebenendimension.“ [1]

Die Bedeutung des letzten Begriffs ist nicht ganz klar. Trotz gewisser Schwierigkeiten, die in anderweitigen Erwähnungen begründet sind, mag er hier für die Breitenausdehnung der Landschaft genommen werden, weil tatsächlich den drei Dimensionen der Höhe, Breite und Tiefe in der ostasiatischen Raumdarstellung bestimmte und unterschiedliche Funktionen zukommen.

Das lange Kakemono, in das der europäische Künstler kaum eine Landschaft hineinkomponieren könnte, betont nachdrücklich die Höhendimension. Steil emporgetürmte Gebirge sind das Lieblingsthema dieser Bildform. Der Blick wandert auf und nieder an den schroffen Höhen der Felsenberge, und an ihnen vorbei taucht er hinab in das Wesenlose des Raumes.

Wie das Hängebild die Höhe, so muß das Makimono die Breitendimension betonen. Es war in der Frühzeit die herrschende Bildform. Man muß das annehmen, auch wenn die Nachricht, daß erst Ma Yüan und Hsia Kuei, also das dreizehnte Jahrhundert, das abgegrenzte Landschaftsbild eingeführt haben,[2] nicht wörtlich gefaßt werden kann. Wichtig bleibt die Breitenausdehnung auch fernerhin für die in der späteren Zeit häufig vorkommende Form des Setzschirmes, der eine Durchdringung von Höhen- und Breitenentwicklung bedeutet. Das Kompositionsprinzip verlangt, daß

---

[1] Giles S. 102. — [2] Giles S. 126.



23. Hsia Kuei: Landschaft



jede der zwölf Teilflächen des Byōbupaares in dem schmalen Hochformat, das dem Kakemono gleicht, ein abgeschlossenes Bild darstelle, und daß erst die zwölf Einzelbilder sich zu einer geschlossenen Gesamtfläche von ausgesprochenem Breitencharakter zusammenschließen. An dem komplizierten Bau solcher Setzschirmbilder kann man die große Weisheit der kompositionellen Fügung eines ostasiatischen Landschaftsbildes ermessen.

In der Breitenentwicklung des Setzschirmes wird der Zusammenhang, den die Raumdarstellung der neuen Zeit mit der des alten Rollbildes bewahrt, klarer als in dem modernen Hochformat. Die Blickrichtung wahrt die Form der Niedersicht. Auch der äußere Anlaß ist der alte. „Sollte man gemalte Berge in derselben Weise sehen wie wirkliche, das heißt vom Fuß hinauf zum Gipfel blickend, so wäre es nur möglich, immer einen Gebirgszug auf einmal darzustellen, nicht Zug hinter Zug.“[1] Die Beschränktheit des natürlichen Sehens soll nicht in das Bild hineingetragen werden. Ein Raumerlebnis in seiner größtmöglichen Fülle erhält Gestalt.

Wie die Niedersicht der alten Kunst, so bleibt auch das Prinzip der geschlossenen Bildzone gewahrt. Früher war eine gewisse Breite des Nahgesehenen von oben nach unten abzulesen, jetzt eine Zone des Ferngesehenen, die ebensosehr in sich einheitlich ist. Sie setzt keine verschiedene Augenakkommodation voraus, sondern rechnet von Anfang an mit paralleler Einstellung der Sehachsen. Man setzt sogleich mit dem

[1] Giles S. 107.

Fernbilde ein. Das ist von prinzipieller Bedeutung im Gegensatz zur europäischen Kunst, die den Beschauer stufenweise die Tiefe abtasten läßt.

Die Landschaft ist wie von Bergeshöhe gesehen. Der Blick schweift horizontal in die Ferne und kehrt aus der Weite zurück abwärts zum Fuß der Gebirge.

In ihren Grundprinzipien ist die alte Form der Raumdarstellung nicht verlassen. Aber für das Nahe ist das Ferne eingetreten. Wie früher kann es begegnen, daß räumlich Näheres kleiner gebildet wird, weil es erst in zweiter Reihe in das Sehfeld und das Bewußtsein eintritt. Bedingung für das Zustandekommen dieser Erscheinung, die immerhin seltener Ausnahmefall bleibt, ist die Geringfügigkeit der scheinbaren Größendifferenzen innerhalb der in Frage kommenden Distanzschicht, die nicht erheblich genug werden, um sich unbedingt der Beobachtung aufzudrängen.

Bei der Weite der Entfernungen, die jetzt durchmessen werden, müssen die einfachen Tatsachen linearer Verkleinerung zum Bewußtsein gelangen, und sie werden ebenso wie die Beobachtungen der Luftperspektive in das Bereich der Darstellungsmittel einbezogen.

Alle diese greifbaren Elemente der Raumdarstellung sind nur Vorbereitung. Sie geben dem Auge die Richtung für den letzten Schritt, der hinausführt ins Reich des Gestaltlosen, in jenen Raum, der nicht mehr ein regelhaft konstruierbares Gebilde ist, sondern das große Geheimnis der Welt. Die Kunst erlebt den tiefen

Schauer des Unendlichen, und ihre Gebilde lassen eine Ahnung aufdämmern vom Dasein eines Jenseitigen, das den Sinnen des Menschen ewig verschlossen ist.

Das ist das Geheimnis der Landschaften, die von den großen Meistern der Sung-Zeit in China überkommen sind. In einsamem Felsengebirge ruht der Weise. Sein Blick wandert hinaus ins Leere. Er steht am Abgrunde des Seins. Er handelt nicht. Sein Tun ist Spiel. Brettspiel, Musizieren, Schriftübung und Bilderbetrachten sind die vier Beschäftigungen der Weisen, die in den Bildern immer wiederkehren. Die zweckbefreite Tätigkeit des Menschen fügt sich dem Landschaftsbilde ein. Auch diesem Tun wird erst Erfüllung in seiner Beziehung auf das All. In der Einöde des Gebirges hausen die Weisen. Schroffe Felsen erheben sich. Jähe Abhänge stürzen in ungekannte Tiefen. Und vor den Augen öffnet sich die Unendlichkeit des Raumes. Demütig gebeugt schleicht der Diener. Er sieht nur den Weg, auf dem er geht, und die Kiefer am Felsen. Er sieht das „Räumliche", ahnt nichts von dem, was sein Herr erschaut, denn er ist ohne Erkennen.

„Also auch ist das die Ordnung des Berufenen:
Er macht ihr Herz leer und ihren Leib tüchtig.
Er macht ihr Begehren schwach und ihre Knochen stark.
Er sorgt stets, daß die Leute ohne Erkennen und ohne Begehren sind,
und daß jene „Erkennenden" nicht zu handeln wagen.

Das Nicht-Handeln üben:
so kommt alles in Ordnung."[1]

Der Erkennende blickt hinaus über das Ewig-Diesseitige, und er schaut die Kräfte.

Darum mußte diese Kunst eine Kunst für die Wenigen sein. Sie wendet sich nicht an die Menge der Menschen. Sie schließt sich sorglich ab, und ihre Mittel sind nicht leicht zu deuten. In den leisesten Schwebungen des Tuschtones liegt das Wesentliche. Erst hier rührt man an den eigentlichen Gehalt dieser Kunst. Ein Nichts scheinbar gibt ihm Gestalt. Nicht die Form nützt dem Maler, das Bildlose zu bilden, sondern das Leere, das Nichtseiende.

Dieses Nichtseiende besitzt dem Ostasiaten in einem anderen Sinne Wesenheit als dem Europäer. Das Nichtsein ist ihm selbst eine Qualität. Die Negation bedeutet ihm nicht nur Verneinung eines Zustandes, sondern Setzung eines anderen. Die Kiefer, der Fels ist in der scharfen Führung seiner Linien nicht wesentlicher als die leere Fläche des Papieres, die nur ein zarter Ton belebt, der nicht Himmel bedeutet, nicht die Wölbung des Firmamentes wiedergibt, der niemals durch Wolkenbildungen näher bezeichnet wird — die Wolke gehört zu den Formen des Diesseits, und wo sie dargestellt wird, legt sie sich noch vor die Berge —, sondern der die Ferne selbst ist, das Unbestimmte und Unbestimmbare, nicht der Horizont, der selbst Grenze ist, sondern das Grenzenlose, die Unendlichkeit des Raumes.

---

[1] Laotse S. 3.



24. Shūbun: Hanshan und Shité



DER MENSCH

T'UNG J, ein Porträtmaler des elften Jahrhunderts, fragt einen Fürsten, für den er eine Reihe von Wandbildern malt: „Die Leute heut sagen, Flötenspiel sei keine Musik, und Porträtmalerei sei nicht Kunst. Was ist Eure Meinung hierüber?“ Der Fürst zitierte eine Stelle aus dem Tso Chuan, in der es heißt, daß Musiker Flötenspiel für Musik erklären.[1] — Aber zu den Musikinstrumenten der Weisen gehört nicht die Flöte, die auch die griechische Sage aus dem Reiche edler Kunst verbannt, und als Aufgabe der wahren Kunst im Sinne der neuen Zeit kann das Porträt nicht mehr gelten.

Die objekttreue Wiedergabe der Individualformen im Sinne einer streng gefaßten Porträtaufgabe hat im Rahmen der neuen Auffassung bildender Kunst keinen Raum. Damit ist keineswegs das Interesse am Menschen als Gegenstand der Darstellung überhaupt erloschen. Auch das Menschenbild wird zum Vorwand, der Ausdruck einer Stimmung zum eigentlichen Motiv. Die Seele spricht in der äußeren Form.

---

[1] Giles S. 95.

Den alten Meistern erscheint kein Gegenstand angemessener, ein Seelisches zu verkörpern, als der Mensch. Noch Chang Yen-yüan wiederholt ein Wort des Ku K'ai-chih, Häuser, Bäume, Steine, Wagen und Geräte enthielten nichts, das lebendige Bewegung ausdrücken könnte, noch irgend etwas, das teilhabe an Ch'i-yün.[1] Nur im lebendigen Wesen vermag man ein Seelisches zu fassen, in dem Ch'i-yün sich manifestiert. Der Mensch, als Träger der Seele, als Inbegriff der Lebensessenz, wird das erste Problem, an dem die neue Kunst sich versucht.

Wieder, wie so oft, ist von Wu Tao-tzŭ eine Geschichte überliefert, die ihn als bahnbrechenden Meister auch auf diesem Gebiete charakterisiert. „Um das Jahr 720 malte er sein berühmtes Porträt des General P'ei, der ihm nicht saß, sondern einen Schwerttanz vor ihm aufführte. Der Erfolg war, daß Wu ein Bild vollendete, vor dem die Leute sagten, die Götter selbst müßten ihm geholfen haben."[2] Die Erzählung ist das genaue Gleichnis der anderen von dem Landschaftsauftrag des Kaisers. Damals kehrte Wu ohne eine einzige Skizze heim. Jetzt verzichtete er auf die herkömmliche Porträtsitzung. Wieder fand der geniale Meister, in dem sich das Schicksal der chinesischen Kunst zu verkörpern scheint, die neue Lösung im Rahmen der alten Aufgabe.

Von dem Bildnis des General P'ei ist so wenig auf uns gekommen wie von der hundert Meilen weiten Uferlandschaft des Flusses Chia-ling. Aber nach allen

---

[1] Kokka XXI. 69. 1910. — [2] Giles S. 42.

Anzeichen möchte man ein Körnchen Wahrheit in der Tradition finden, die eine großartige Bilderfolge der buddhistischen Götterdreiheit von Shaka, Monju und Fugen mit dem Namen des Wu Tao-tzŭ verbindet. Neue Götter werden gebildet. Sie brauchen nicht mehr die komplizierten Attribute des indischen Symbolwesens, um ihre Bedeutung kundzutun, ihr inneres Wesen offenbart sich in ihrer Sichtbarkeit.

Die stereotypen Formen der alten Bodhisattva, die gold- und farbenstrahlenden Heiligengemälde der Tempel werden durch mattfarbene Tuschbilder verdrängt. Besser als die Gottheiten, die in der Unnahbarkeit des Idealen thronen, eignen sich die Rakan dem neuen Darstellungsstil. Sie waren Menschen dieser Welt, die persönlichen Schüler Buddhas. Ihr Bild hat nicht unmittelbaren Andachtszweck. Der Künstler ist freier, seiner Einbildungskraft ist Spielraum gelassen. So entstehen die individuellen Ausdruckstypen dieser seltsamen Männer, die als Eremiten lebten, um jeder auf seine Art den Weg der Erleuchtung zu finden.

Züge der buddhistischen und taoistischen Lehre vermischen sich, und beide wurden in den kontemplativen Übungen der Zen-Sekte ineinander verschmolzen. Die allgemeinen Typen vorbildlicher Lebensführung, die Weisen der Vorzeit, werden zum eigentlichen Thema der Menschendarstellung. Nicht Attribute der Weisheit werden gemalt, wenig sagt auch allein ein durchgeistigtes Antlitz, der Körper selbst ist Geist geworden. Das Gewand, das früher in typischen Falten sich ordnete, ist Träger des Ausdrucks. Die Seele

spricht aus der Form. Der Umweg über die Materie ist ihr erspart.

Dieser Art der Menschendarstellung konnte so wenig wie der Stimmungslandschaft die Skizze als vorläufige Formenniederschrift dienen. Der Porträtmaler verzichtet darauf, die Einzelzüge des Modells zu studieren. Was von Wu Tao-tzŭ in legendenhafter Form berichtet wird, begegnet später als allgemeiner Grundsatz in rationeller Formulierung bei Su Tung-p'o: „Will man den natürlichen Ausdruck eines Menschen erfassen, so soll man ihn heimlich im Umgang mit anderen beobachten. Aber heutzutage läßt man ihn Hut und Kleider schön ordnen, dann niedersitzen und auf einen bestimmten Punkt starren. Das Resultat ist, daß er einen Ausdruck annimmt, der nicht der seine ist. Wie kann man so erwarten, sein wahres Selbst zu erfassen? Der Ausdruckspunkt eines jeden Menschen sitzt an einer besonderen Stelle, wie Augen, Augenbrauen, Nase, Mund. Ku K'ai-chih sagte, wenn man einem Menschen drei Haare mehr am Kinn gebe, könne man mit eins seinen Ausdruck herausbringen. Er meinte natürlich den Fall, daß der Ausdruck des Mannes in seinem Kinn saß."[1]

Schon ein Maler des vierten Jahrhunderts betonte also die Freiheit, die der Maler dem Modell gegenüber haben müsse. Und allgemein wird davor gewarnt, den äußeren Formenzusammenhang Zug um Zug abzumalen. Der Glaube an einen bestimmten Ausdruckspunkt erinnert an die alte, verbreitete Meinung, daß

---

[1] Giles S. 105.

eine umschriebene Stelle im Körper Sitz der Lebenskraft sei, und gemahnt an die ebenfalls allgemeine und in den chinesischen Schriftquellen oft erwähnte Vorstellung, daß mit dem Einsetzen der Pupillen ein Porträt belebt werde. Ein für immer feststehendes, begrenztes Formelement kann jetzt nicht mehr Träger der Seele sein. In den Augenbrauen wie in den Pupillen, in Nase, Mund, in ein paar Haaren selbst mag der Ausdruck seinen Sitz haben. Diesen Punkt gilt es zu finden und im Bilde zu erfassen. Nicht die Einzelformen soll man studieren und zum Ganzen zusammenbauen, sondern das Wesenhafte einer Gestalt in seinen bestimmenden Hauptzügen festhalten.

Mit einem einzigen Pinselstrich wird der Umriß einer Figur hingeschrieben, mit ein paar leichten Tupfen Auge, Nase, Mund, Barthaar gegeben, und ein Mensch lebt, lebt überzeugender als in der kalligraphischen Formenschrift der alten Zeit.

Ein Ausdrucksporträt ist entstanden, das weniger die äußeren Züge körperlicher Ähnlichkeit als die Stimmung einer Persönlichkeit zur Darstellung bringt, das Seelische, das sich in der Gestalt manifestiert. Der Wiedergabe menschlicher Gemütskomplexe in einem allgemeineren Sinne geht das neue Menschenbild nach. Eine Stimmung wird zum Ausgangspunkt der Darstellung, aus der Vorstellung einer besonderen Seelenbeschaffenheit entwickelt sich die Form ihrer äußeren Einkleidung, für die kein Anhalt mehr in der Erinnerung an ein bestimmtes Modell vorliegt.

Reine Stimmungsbilder entstehen. Die charakte-

ristischen Erzählungen von halb überirdischen Wesen, die der Taoismus erzeugt, Geschichten von Einsiedlern, die mit geheimen Kräften begabt sind, wie sie in China vielfach berichtet werden, sind die Unterlagen dieser neuen Menschenbilder.

Nicht wie früher die Priesterlegenden malt man in breiter Ausführlichkeit die Geschichten der Sennin, der Bergbewohner, die halb für Genien gelten. Man gibt eine charakteristische Situation, in der sich der Lebensinhalt eines Wesens konzentriert. Eine solche Situation kann frei erfunden sein — wie die drei Haare des Ku K'ai-chih — in der Absicht, die tiefere Bedeutung einer Persönlichkeit zu bildhaftem Ausdruck zu bringen.

Ein Beispiel unter vielen ist der oft gemalte buddhistische Priester Féng-kan, der nach der Legende singend auf dem Rücken eines Tigers zum Schrecken der Mönche in den Tempelhof einzog. Nicht diese Erzählung geben die Maler wieder, aber der Tiger wird nun in mannigfache Beziehung zu dem Priester gebracht. Oft schlafen die beiden, ruhig aneinander gelehnt. Nicht selten gesellen sich ihnen zwei andere merkwürdige Burschen. Vier Schläfer sind es dann. Hanshan und Shité kamen dem Tigerreiter furchtlos entgegen und begannen mit ihm ein philosophisches Gespräch. Die zwei seltsamen Heiligen blieben für ewig mit dem Priester und seinem Tiger verbunden. Es heißt von ihnen, sie stritten so heftig über Glaubensfragen, daß die Mönche sie oft aus dem Tempel jagten. Han-shan, der in einer Felsenhöhle wohnte, zog dann friedlich und heiter lachend von dannen.



25. Shi ko: Feng-kan



Shité ging zurück in die Küche. Er war ein Findelkind und wurde als Diener im Kloster auferzogen. Der Besen blieb ihm als Wahrzeichen wie dem anderen die Schriftrolle. Eine merkwürdige Mischung von Trottelhaftigkeit und Gemütstiefe charakterisiert die beiden. Das unbegreifliche Phänomen einer nicht durch Lernen erworbenen, sondern von Geburt gegebenen Intelligenz, die selbst Kungfutse als den höchsten Grad des Wissens rühmen mußte, machte sie zum weitaus beliebtesten Thema der neuen Menschendarstellung, deren Ideal die Geistesverfassung des Laotse sein mußte.

Nur Priester Pu-t'ai kann es an Beliebtheit mit Hanshan und Shité aufnehmen, der lustige Vagabund mit der riesigen Glatze, dem unwahrscheinlichen Fettwanst und dem sprichwörtlich gewordenen Sack, in dem all seine Habe geborgen war und hineingestopft wurde, was die Leute ihm schenkten. Hotei — so nennen ihn die Japaner — führte ein unstetes Wanderleben. Er kehrte sich nicht an Wind und Wetter und achtete nicht des Spottes der Menschen, bis er eines Tages tot an einem Steine sitzend gefunden ward. Er ist der Weise im Sinne des Laotse, und die Legende seines Daseins erhält symbolische Bedeutung. Der Begriff der Unabhängigkeit von den materiellen Bedingtheiten des Daseins ist in ihm verkörpert. Bald wandert er heiter dahin mit dem schweren Sack auf dem Rücken, bald schläft er ruhig an ihn gelehnt, oder er springt leichtfüßig trotz seiner Leibesfülle und spielt Ball mit seinem unzertrennlichen Begleiter, der fröhlich durch die Luft wirbelt.

Der letzte Rest von Körperlichkeit ist in solchen Bildern getilgt. Es bleibt kein Fleck, der nicht unmittelbar Träger eines Ausdrucks wäre. In der Kurzschrift, von der bei dem Landschaftsbilde die Rede war, ist auch der Mensch gegeben. Man begreift nochmals, daß diese Kunst nicht geschaffen war, der Porträtaufgabe in ihrem eigentlichen Sinne zu genügen. Das Bild ist freie Schöpfung. Der Maler löst nicht eine Aufgabe, die ihm gestellt ist. Aus der Tiefe des Gemütes erwächst ihm die Idee des Bildes. Der Künstler lehnt es ab, Bilder für andere Leute zu malen, und am allerwenigsten würde er eine Porträtaufgabe übernehmen.[1] Er schafft zu eigenem Vergnügen.[2] Sein Unabhängigkeitsstreben verbietet ihm, Bezahlung anzunehmen.[3]

Gleichgestimmte Seelen sind allein imstande, Bilder zu begreifen, die den letzten Sinn eines menschlichen Daseins wiedergeben wollen. Der Menge sind diese Werke nicht bestimmt. Und doch, so tief ein solches Kunstwerk hinabreichen mag zu den Gründen der Seele, jener alte Maler, der meinte, daß nur im Menschen ein Seelisches zu fassen sei, nur in ihm Ch'i-yün zu sichtbarer Äußerung gelange, hatte nicht den wahren Geist des Laotse erfaßt. Der Mensch kann Träger jener Allbeseeltheit sein, aber nicht er allein und nicht er in der reinsten Form. Allzu zahlreich sind die Assoziationen, die auch die allgemeinste Form des Gefühlserlebnisses, sofern es in menschlicher Ge-

---

[1] Giles S. 144. — [2] Giles S. 84 und 100. — [3] Giles S. 143 und 160.

stalt sich manifestiert, mit dem Sonderfall individueller Bedingtheit verknüpfen.

So wurde die Landschaft zum wahren Symbol des All, in den Pflanzen ahnt man geheime Lebenskräfte, und selbst im Tier verkörpert sich ein Allgemeingefühl reiner als im Menschen.

TIER UND PFLANZE

WEIT verbreitet ist die entschieden unrichtige Vorstellung, daß dem Ostasiaten jede Neigung zu anthropomorphen Bildungen abgehe. Die bekannten japanischen Märchen von dem Knaben im Pfirsich und dem Mädchen im Bambus sind Zeugen eines naiv vermenschlichenden Denkens. Zu eigentlicher Entwicklung kam dieser Zug volkstümlicher Fabelbildung allerdings nicht.

Dem Buddhismus ist die Menschenseele der Inbegriff der Schöpfung. Sie wohnt auch im Tierleibe, wie in einem Kerker. Man achtet das Tier mit einer Art ehrfürchtiger Scheu, aus Mitleid mit der armen menschlichen Seele, die in ihm gefangen für Verfehlungen eines früheren Daseins Buße tut.

Dem Taoismus ist alle Natur gleichermaßen beseelt. Er vergleicht nicht das Tier dem Menschen, sucht nicht im Tierleibe die Menschenseele, läßt keine Elfe aus der Blume emporsteigen. Tier und Mensch und die gesamte Schöpfung sind ihm nur Eines.

Der Weise träumt, er sei ein Schmetterling, und er fragt: War der Traum Wahrheit, oder ist Wahr-



26. Muchi: Kranich



heit, was ich im Wachen empfinde? Je weiter sich die Form des Tieres von menschlicher Bildung entfernt, um so unbegreiflicher wird das Wunder seiner Lebendigkeit. In dem Unfaßbaren offenbart sich der Sinn der Welt. Das Seelenhafte im Tier, in der Blume zu begreifen, ihre Körperform nicht als niedere Möglichkeit der Offenbarwerdung des Lebensstoffes, sondern als unmittelbar teilhaftig derselben Allbeseeltheit, deren Teil auch der Mensch ist, zu erfassen, das wird eine neue und würdige Aufgabe bildender Kunst.

Ein chinesischer Kunstschriftsteller meint, die Darstellung von Menschen, Vögeln, Käfern, Blumen, Pflanzen gehöre nicht zur Kunst, sondern zum Handwerk — seien sie mit noch so großer Geschicklichkeit gemalt, ihre Schönheit sei doch mit einem Blicke erschöpft.[1] Er denkt offenbar an das Porträt im engeren Sinne. Wie für die Aufgabe des Menschenbildnisses in ihrer strengen Fassung die alte Darstellungsform durch alle Zeiten ihr Daseinsrecht wahrt, so erhält sie sich für die Bilder der Blumen und Pflanzen, Vögel und Käfer rein als Wiedergabe einer in ihrem farbigen Spiel interessierenden Natur.

Die neue Kunst entdeckt das Stimmungselement in den Formen des Tieres und der Pflanze. Nicht unmittelbar allerdings. Auf dem Wege zu dem reinen Stimmungsbilde liegt vorerst die äußerliche Beziehung eines Gefühles auf das dargestellte Naturobjekt. Die Gefühlssymbole eines Formenkomplexes lösen nicht

---

[1] Giles S. 108.

unmittelbar eine Stimmung aus, sondern auf dem Umwege gewohnheitsmäßiger Gedankenverknüpfungen.

Es bedeutet bereits ein Hinausgehen über die einfache Tatsächlichkeit, mit der allein eine objekttreue Formenwiedergabe sich beschäftigt, wenn man in Pferd und Ochse nicht mehr nur das Reit- und das Zugtier erblickt. Man vergleicht das schnellfüßig dahineilende Pferd den himmlischen Wesen, macht den geduldig unter schwerer Last einherstapfenden Ochsen zum Sinnbild der Erdgebundenheit. Der Affe verkörpert die Klugheit. Schwerer begreiflich ist es, daß man in der Gans die Schicklichkeit versinnlicht findet. Die Jahreszeiten werden naturgemäß durch die Blüten bezeichnet, die ihnen eigen sind. Weiter assoziieren sich ihrer Darstellung Gedankenreihen taoistischen Gepräges. Der Bedeutung des Wassers ist an anderer Stelle gedacht worden. „Das immer im Zeugen und Wandeln Begriffene hört niemals auf, zu zeugen und sich zu wandeln; so verhält es sich mit Licht und Finsternis, so verhält es sich mit den vier Jahreszeiten", sagt Liädsi.[1] Der Priester Chung Jên, der als der Schöpfer des Schwarz-Weiß-Bildes der Pflaumenblüte gilt, schrieb einen komplizierten philosophischen Traktat über die tiefen Beziehungen dieser besonderen Pflanze zu den Kräften des Universums.[2] Man kennt die Widerstandskraft der Kiefer gegen Sturm und Frost und macht sie zum Gleichnis der Seelenstärke, die weltlichen Versuchungen widersteht.

Zahlreich sind solche symbolhafte Beziehungen.

---

[1] Liädsi S. 11. — [2] Kokka XVII. 404. 1906.

Sie sind seit früher Zeit bekannt, und die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Jede Form der Darstellung vermag gleicherweise Anlaß für den Ablauf geläufiger Assoziationen zu werden, sofern dem Beschauer die gedachten Beziehungen in genügendem Maße vertraut sind.

Der Sinn der neuen Kunst kann sich in der Wiedergabe der objektiven Gegebenheiten der Natur nicht mehr erschöpfen, er weist darüber hinaus, das Bild wird zur Verkörperung einer Idee. Naturtreue ist nicht mehr höchstes Ideal. Man nahm es als Zeichen der revolutionären Gesinnung des großen Wang Wei, daß er die gewohnten inhaltlichen Beziehungen verschmähte, wenn er die Pfirsichblüte mit der Iris, die Blumen des Frühlings und des Sommers in einem Bilde darstellte. Und es mußte ein gewaltiges Aufsehen erregen, wenn er so gegensätzliche Vorstellungen wie Bananen und Schnee zu vereinen wagte.[1] Das Bild hat seine große Berühmtheit gewiß der lebhaften Diskussion zu danken, die es zu seiner Zeit anregte.

Trotzdem war die Tat des Wang Wei nur ein Schritt auf dem Wege, den man zu gehen hatte. Seine Bilder bedeuten eine Umkehrung des Symbols, nicht seine Überwindung. Die Banane bezeichnet den Sommer, der Schnee den Winter. Die ungewohnte Zusammenstellung kann ein eigenes Gefühl auslösen, aber nur durch Vorstellungen, die sich mit jedem der beiden Bildelemente verknüpfen. Das Wissen um die

---

[1] Giles S. 53.

besonderen Wachstumsbedingungen der Banane ist die Voraussetzung für das Verständnis des Bildes.

Von solchen Voraussetzungen aber gilt es abzusehen. Langsam vollzieht sich der Prozeß der Lösung des reinen Stimmungsbildes aus der Gebundenheit an assoziierte Gefühle. Zwischenstufen treten als Vermittler auf. Wenn Drache und Tiger, Affe und Kranich in den großen Tempeltriptychen der Sung-Zeit Begleiter der Gottheit selbst werden, so gibt ihnen sicherlich das Bedeutungselement zuerst diese Stellung. Aber wie in dem reinen Stimmungsbilde der buddhistischen Gottheit, die im Mittelfelde thront, gewinnt auch im Tierbilde der Sinn einen unmittelbar bildhaften Ausdruck.

Erde und Wasser verkörpern sich in Tiger und Drache. Die dräuende Gewalt der irdischen Mächte in dem riesigen Raubtier, das sprungbereit lauert. Das unfaßliche und überall gegenwärtige Element des Wassers, das im Dampf aufsteigt, in den Wolken sich zusammenballt, unter Blitz und Donner herniederfällt zur Erde, in dem fabelhaften Ungeheuer, dem die Phantasie die Gestalt des Drachen gab. Nur ein Kopf taucht auf aus den Wolken, von Blitzen umzuckt, die Vision einer Naturgewalt, ein schreckhafter Dämon, der aus uralter Vergangenheit hineinragt in die neue Zeit, dem Dichter ein Symbol für die Macht des Geistigen, dem Maler die Versinnlichung seines Erlebnisses vom Kampf der Elemente in Sturm und Gewitter.

Der Affe ist Sinnbild der Klugheit, aber er wird darum nicht zu einem Zerrbild des Menschen. Zur



27. Muchi: Blumen



Seite der Göttin der Barmherzigkeit kauert die Affenmutter, ihr Junges ängstlich an sie geschmiegt, auf einsamem Kiefernast, den Blick weit ins Unendliche gerichtet. Majestätisch schreitet der Kranich aus, stolz emporgereckt trägt er den Kopf mit dem langen, leicht geschwungenen Schnabel.

Das Ausdrucksbild hat das Symbol verdrängt. Kein Wissen um ferne Beziehungen braucht es mehr. Die Form zeugt selbst von einem Sinn. Wieder ist das Mittel die Vernachlässigung der Einzelzüge zugunsten der einheitlichen Wirkung eines Ganzen. Ein Maler von Fischen wird gerühmt, weil er das Detail nicht beachtete, sondern sich ganz dem Studium der Bewegungen widmete[1].

Nicht das eine Individuum und die Sonderbildung seiner Einzelformen wird der Darstellung zugrunde gelegt. Man studiert die Daseinsbedingungen der Gattung als solcher. Chao Ch'ang (11. Jahrh.), den die Japaner Chōshō nennen und unter den Blumenmalern der Sung-Zeit am höchsten schätzen, ging an jedem Morgen, bevor der Tau geschwunden war, in seinem Garten umher, betrachtete eingehend die einzelnen Blumen, indem er sie in seiner Hand nach allen Seiten wendete. Dann ging er und malte sie. Und ein Kritiker sagt: „Andere Künstler geben genaue Abbilder der Blumen, die sie malen, aber die Kunst des Chao Ch'ang schafft nicht nur genaue Abbilder, sondern vermittelt zu gleicher Zeit die Seele selbst der Blumen."[2]

Die Pflanze ist dem Künstler nicht ein ornamen-

---

[1] Giles S. 77. — [2] Giles S. 97.

tales Formgebilde, nicht ein bunter Farbenfleck. Sie ist ein lebendes Wesen, und der Künstler hat das gleiche Interesse an dem Bildungsgesetz, das dem Bau einer Blume immanent ist, wie an den Formen des Gesteins oder der Berge, der Tiere oder der Menschen. Das Blumenbild, das Chao Ch'ang meint, ist nicht nature morte, sondern ist das Sinnbild des Lebens. Es wendet sich nicht an das Wissen des Beschauers. Es spricht unmittelbar durch seine eigenen Gegebenheiten. Auch die Darstellung der Blume wird zur Ausdruckskunst.

Der Bambus ist von alters her um seiner natürlichen Eigenschaften willen Sinnbild zäher Kraft und Beständigkeit. Deshalb wird ihm der Stein gern zum Gefährten gegeben. Diese symbolische Beziehung allein würde es aber nicht erklären, wie das Bambusbild zu einem der beliebtesten Themen, ja zu einem eigenen Zweige der Malerei wird.

Die natürliche Form des Bambus selbst ist der Träger eines Stimmungsausdrucks. Die straffe Bildung seiner Zweige und Blätter, für deren Wiedergabe ein eigenes System der Tuschschrift ausgebildet wird, macht ihn zum Lieblingsfeld der Pinselvirtuosen. Es heißt in einem Lobgedicht auf den Bambusmeister Hsiao Yüeh, von allen Pflanzen sei der Bambus am schwersten zu malen[1]. Mehr als die bloße Pinselmeisterschaft berührt schon die Eulogie auf den Prinzen Chün: „Als Maler des Bambus in Schwarz und Weiß mit seinem üppigen Blattwerk und

---

[1] Giles S. 67.

abgesetzten Stämmen, die vom Winde gebogen werden oder vom Naß tropfen, erschöpfte er jeden Reiz."[1]

Die Bilder des Prinzen Chün sind nicht erhalten, aber man kennt zahlreiche andere Beispiele dieser Gegenüberstellung des Bambus im Regen und Bambus im Wind, unter ihnen die tiefsten poetischen Schöpfungen der Tuschmalerei aus der Sung-Zeit. Man sieht die regenschweren Blätter herniederhängen. Es ist das Herabgedrängtwerden durch fremde Schwere, durch die Schwere des Wassers, dessen Dasein man ahnt. Es ist kein passives Hängen. Noch im Nachgeben spürt man die Schnellkraft der elastischen Zweige, die sich emporrichten werden, wenn die Wasserperlen von der harten Fläche der Blätter abgetropft sind. Man sieht nicht das Wasser, aber man erlebt seine Gegenwart. Kein Drache fährt mehr im Sturmgebraus einher. Der Wind zaust an Blättern und Zweigen, und der Bambus stellt die Festigkeit seines biegsamen Stammes der Gewalt der Elemente entgegen.

Das Bambusbild ist reine Idealkomposition, reine Inkarnation einer Idee. Ein Naturerlebnis liegt ihm zugrunde, aber das Bild ist nicht seine Abschrift. Der Bambus der Natur ist ein anderer als der Bambus der Maler. Es ist eine buschige Pflanze. Ein Stamm steht niemals allein, sondern es bilden sich Gruppen oder ein ganzer Hain. Und trägt schon das einzelne Rohr eine dichte Laubkrone, so wachsen die Gruppen zusammen zu einem vollen Blätterstrauß, bilden im Haine ein unentwirrbares Laubdach.

---

[1] Giles S. 83.

Der Künstler versucht nicht, die ganze Erscheinungsfülle in seinem Bilde zu bannen. Er trifft eine Auslese, nicht im Sinne einer Abstraktion, sondern indem er, selbst ein Schöpfer, ein neues Individuum setzt. Er gibt die Elemente, die ein Stimmungsbild schaffen, ein Bild, das ganz Ausdruck wird und in seinen Formen selbst Symbol. Er bildet nicht einen Naturausschnitt ab mit allen Zufallselementen einer Augenblicksstimmung. Er sucht im Gegenteil das Bleibende, Ewige. Er studiert durch Jahrzehnte das Leben eines Baumes, um in dem Bilde eines Zweiges mit ein paar Blättern, deren Darstellungsnorm ihm jahrhundertealte Tradition vermittelt, sein ganzes Wissen um das Dasein und den besonderen Charakter dieses Lebewesens niederzulegen.

Zur ausdrucksfähigsten Lebensform aber wird in der Hand der ostasiatischen Künstler der Vogel. Eine Krähe auf kahlem Zweige ist das Sinnbild kriegerischen Geistes in der straffen Gespanntheit ihres Körpers und dem scharfen Vorstoßen des Schnabels, der ganz Beutegier ist.

Die Elster, die zu unzähligen Malen dargestellt ist, wird zum Gleichnis des Verlorenseins eines Wesens in der Grenzenlosigkeit des All. Gleich einem Punkte im Unendlichen ist da ein Organismus, der in seiner Winzigkeit ein vollkommenes Ganzes darstellt wie die Welt selbst in ihrer grenzenlosen Erstreckung. Solchen dunklen Empfindungen, halben Ahnungen eines im Schauen versunkenen Geistes gibt der Künstler Gestalt. Es sind nicht in Worten definierbare Gedanken, es sind Stimmungen, wie sie ähnlich die Weis-

heitssprüche ostasiatischer Philosophen widerspiegeln, die auch nicht in logischen Sätzen überzeugen wollen, sondern mit dunklen Andeutungen Vorstellungen wekken und auf dem Wege der Suggestion zu Ahnungen führen, die hinabsteigen unter die Schwelle des gedanklich Faßbaren.

Wer will behaupten, daß diese Elster nicht empfindet wie ein Mensch? In Wahrheit ist ja alles eines. „Die Gestalt ist oft nicht gleich, wo die Denkart gleich ist. Die Denkart ist oft nicht gleich, wo die Gestalt gleich ist. Der Berufene fragt nach der Gleichheit der Denkart und läßt die Gleichheit der Gestalt beiseite." „Es ist gar nicht ausgemacht, daß solch ein Tier nicht das Herz eines Menschen hat. Aber ob es auch das Herz eines Menschen hat, so fühlt man sich wegen seiner Gestalt ihm fremd."[1]

---

[1] Liädsi S. 25.

TECHNIK

DER japanische Kenner, der das einfache Tuschbild einer Elster als reinste Verkörperung des kontemplativen Geistes der Zen-Sekte zur Tee-Zeremonie in seinem Tokonoma aufhängt, erwartet nicht von den Freunden tiefsinnige Äußerungen über die allgemeinen Zusammenhänge der Welt und die Beseeltheit des All. Ihm gilt der Satz des Laotse: „Das Höchste des Redens ist nicht zu reden.“ Er ist zufrieden, wenn seine Gäste an dem ersten Tuschfleck des Bildes, das er langsam entrollt, den Meister erkennen, wenn sie die Stilart bestimmen und der Komposition nachzugehen wissen, wenn sie die Eleganz der Pinselführung verständnisvoll loben und von der Schönheit der Tusche und der Verteilung des Schwarz-Weiß ein kundiges Wort sagen.

Was in den sechs Regeln des Hsieh Ho erst in zweiter Reihe steht, wird ausführlich besprochen, das erste aber, Ch'i-yün, die Seele des Bildes, mag ein jeder an sich erleben. Der Teegenuß ist bestimmt, ihn auf dieses Erleben vorzubereiten. Das Reden der Kenner beschränkt sich auf die technischen Fragen.

Von ihnen soll man ausgehen, will man die Wirkung eines ostasiatischen Bildes beschreiben. Die



28. Sesshū: Landschaft



ältere Malerei stand in der sauberen Konturierung und dem regelmäßigen Farbenauftrag der mittelalterlichen Buchmalerei in Europa nahe. Für das Tuschbild, das die großen Meister der Sung-Dynastie in China zum eigentlichen Inbegriff künstlerischen Ausdrucks erhoben, fehlt es uns an jedem brauchbaren Vergleich.

Schwer nur läßt sich das Wort Skizze für diese oft mit ganz wenigen Strichen hingeschriebenen Bilder vermeiden. Aber es erweckt die falsche Vorstellung von einer ersten Niederschrift, einer flüchtigen Formaufzeichnung. Das ostasiatische Tuschbild ist das gerade Gegenteil der Skizze in diesem Sinne. Es mag in wenig Augenblicken hingeschrieben sein. Je rascher es scheinbar entstand, um so länger ist die Reihe der vorbereitenden Studien, die zu ihm hinführte.

Bekannt ist die Geschichte von dem Fürsten, der das Bild eines Hahnes bestellt hatte. Als er nach geraumer Zeit bei dem Maler nachfragte, war das Werk noch immer nicht vollendet, aber auf das Drängen des Herrn zeichnete der Künstler nun das Bild mit ein paar raschen Zügen. Dann zeigte er dem Erstaunten eine ganze Kammer, vollgefüllt mit Skizzenblättern, und auf jedem war das Bild eines Hahnes. Alle diese Skizzen waren nur Material. Vollenden im Sinne dieser Kunst heißt Zurückführen auf das letzthin Unerläßliche, Beschränken auf das Allerwesentlichste. Kunst ist Auslassen, nicht Bereichern der Darstellung mit einer möglichsten Fülle von Einzelzügen, weder im Sinne des Formendetails einer plastischen noch des Farbenvaleurs einer malerischen Kunst.

Diese Auffassung des letzten Zieles künstlerischen Ausdrucks läßt das Verhältnis der Ostasiaten zu Ölmalerei und Fresko begreifen. Beide Techniken waren schon in früher Zeit bekannt. In dem alten Hōryūji - Tempel bei Nara steht ein Schrein aus dem achten Jahrhundert, dessen Wände und Türen mit Bildern in Ölfarbe bedeckt sind. Die Ölfarbe ist im Sinne einer Dekoration als lackartiger Überzug verwendet. Die Tafeln stehen im Zusammenhang der uralten chinesischen Lackmalerei, von der die Überlieferung Kunde gibt. Erst aus der Ming-Zeit sind Proben dieser wundervollen Kunst erhalten. Mit ihnen gehören diese japanischen Bildtafeln in eine Reihe. Auch sie sind kunstgewerbliche Erzeugnisse.

Das „Mitsuda-ye" läßt auf ein Bindemittel schließen, das dem der Ölfarbe verwandt gewesen sein muß. Die Freskotechnik begegnet ebenso, und in einer der europäischen sogar völlig entsprechenden Art der Behandlung und Verwendung. Im Hōryūji - Tempel findet man auch hierfür die hervorragendsten unter den erhaltenen Beispielen, und die Grabungen in Turfan, die große, bemalte Tempelwände in erstaunlicher Frische der Farben zutage förderten, erwiesen nochmals die Herkunft dieser Technik aus dem Kreise der buddhistischen Kunst und damit im weiteren Sinne aus dem vorderen Asien, wo vor allem in den Höhlen von Ajanta sich bis auf den heutigen Tag Reste dieser Kunst in Indien erhalten haben.

Die thronenden Heiligen der Tempelfresken entsprechen den mittelalterlichen Wandbildern Europas. Die Möglichkeit eines gemeinsamen Ursprungs der

Technik in Ost und West ist nicht von der Hand zu weisen. Eine eigentliche Entwicklung war in Ostasien auch der Freskotechnik nicht beschieden. Es kommen noch weiterhin gelegentlich Malereien auf verputzten Wandflächen vor und in einer ähnlichen Technik auf Holzgrund. Auch diese Malerei auf Holz verliert in später Zeit ihren bildmäßigen Charakter und wird zu kunstgewerblicher Dekoration. Der Stuckauftrag bleibt nur in Teilen stehen und bildet ein Relief auf dem Holz. Die Zederholztüren der Paläste der Tokugawa-Zeit sind nicht mehr Gemälde, sondern dekorative Tafeln.

Gleich der Ölfarbe endet die Freskotechnik im Kunstgewerbe. Sie schien ungeeignet als Mittel zur malerischen Interpretation der Wirklichkeit. Dieses alte Urteil der ostasiatischen Kunst, das in den Tatsachen der Geschichte geschrieben steht, ist bedeutungsvoller als die Meinung eines späten Geschlechtes, das sich bedingungslos der europäischen Kunst ergab, und seines Stammvaters Shiba Kōkan, der sich als Fälscher der Holzschnitte des Harunobu eine ebenso unrühmliche Unsterblichkeit gesichert hat wie durch seine Ölbilder und Traktate über die Kunst.

In seinem Shumparō-hikki schreibt er: „Man kann Naturnachahmung an den Bildern der Holländer studieren. Da ist nicht die Rede von so überflüssigen Dingen wie Wesen und Kraft der Pinselführung. Die Künstler des Westens kopieren die Dinge unmittelbar nach der Natur. Darum hat man vor ihren Landschaftsbildern das Gefühl, man sei in die Natur selbst versetzt. Es gibt einen wundervollen Apparat, photo-

graphische Kamera genannt, der eine absolut getreue Kopie jeglichen Dinges liefert, auf das er gerichtet wird. Nichts wird gezeichnet, das nicht unmittelbar vor Augen stände, und es wird keine phantastische Landschaft gemalt, wie so oft in China. Die fünf Farben werden niemals in Leim und Wasser gelöst, sondern in einer Art von Öl. Ein solches Bild kann nicht zur Unterhaltung der Gäste in einer vornehmen Gesellschaft rasch hingeschrieben werden. So ist Kunst gleich der Wissenschaft nicht zum bloßen Vergnügen da, sondern zum Nutzen der Nation."[1]

Was Shiba Kōkan zum Ruhme der europäischen Kunst zu sagen hat, muß als ein zweifelhaftes Lob angesehen werden. Der Preis des photographischen Apparates, als aller Künste Krone, zwar kann nicht auf seine eigene Rechnung gesetzt werden, denn er starb bereits im Jahre 1818 und erlebte die Erfindung nicht mehr. Vielleicht meinte er die Camera obscura, die zu jener Zeit viel Aufsehen erregte. Der Sinn des Textes wird durch die weise Interpretation des Übersetzers jedenfalls nicht verändert. Shiba Kōkan hatte sehr gut gesehen, was die europäische Kunst von der ostasiatischen unterscheidet. Die Ölmalerei führt in ihren Konsequenzen bis zur vollen Illusion eines Wirklichen. Wie die Zentralperspektive bis zur Vortäuschung eines Naturraumes gelangen kann, so die Ölmalerei zum Schein eines wirklichen Daseins. Dem Fälschergenie des Shiba Kōkan mußten diese technischen Errungenschaften, deren theoretisch wissenschaftliche Grundlegung er ahnte, und deren Eignung

[1] Kokka XIX, 69. 1909.

für täuschende Nachahmung er erkannte, zumeist imponieren, und es ist charakteristisch, daß man unter diesem Gesichtspunkte zuerst in Ostasien die Ölmalerei der Europäer betrachtete.

Dem künstlerischen Wollen der ostasiatischen Malerei ist die Öltechnik ebenso unangemessen, wie sie das ideale Ausdrucksmittel der europäischen Kunst der Neuzeit werden mußte. Die Ölfarbe ist keineswegs jedem anderen Malmittel an sich überlegen. An Umfang übertrifft sie die bescheideneren Möglichkeiten des Tuschbildes in demselben Maße wie die europäische Orchestermusik das Shamisen oder Koto, die Saiteninstrumente der Japaner. Im engen Rahmen aber erfolgte in Ostasien eine letzte Verfeinerung, von der die europäische Kunst mit ihren stärkeren Mitteln weit entfernt ist, und für deren Aufnahme der Empfangende in viel höherem Maße seine Organe zu schärfen hat.

Die Kunst in Ostasien ist eine Sprache der Eingeweihten. Ihre Wirkungen gehen nicht in die Breite, sondern in die Tiefe. Ihre Entwicklung ist nicht Entfaltung, sondern Beschränkung. Stand im Anfang noch eine naive Farbigkeit, diente das Wort „rot und blau" zur Bezeichnung der Malerei überhaupt,[1] so geht man allmählich zurück auf ganz wenige leichte Tinten. Schließlich wird das Ideal eine reine Schwarz-Weiß-Malerei und der volle Verzicht auf die Farbe.

Man gelangt am letzten Ende zu dem, was dem europäischen Künstler erster Anfang ist. Darum ist

---

[1] Giles S. 14.

seine Skizze scheinbar das Gleichnis des ostasiatischen Gemäldes.

Aber scheinbar nur. So wenig das ostasiatische Tuschbild mit der europäischen Skizze zu tun hat, so wenig hat es mit der besonderen Form der europäischen Malerei gemein, die in der Skizze die Norm der Kunst erblickt und den Zufall eines isolierten Natureindruckes zum Gesetz erhebt.

Es wäre ein eigenes Kapitel, zu schreiben, wie es kam, daß man die japanische Kunst unter dem Begriff des Impressionismus fassen zu können meinte. Der Zufall spielt mit, daß im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts ein später Ausläufer der japanischen Kunst in Europa bekannt und selbstverständlich unter dem Gesichtswinkel der damals herrschenden Richtung betrachtet wurde. Die europäischen Impressionisten übernahmen gern gewisse Anordnungen japanischer Bildkompositionen, die ihnen als zufällige erschienen und so ihrem eigenen Wollen begegneten. Aus einer oberflächlichen Ähnlichkeit, die sich hieraus ergab, zog man den ersten Rückschluß auf die impressionistische Grundtendenz der japanischen Malerei.

Eine umfassende Widerlegung der Theorie ist in diesem Zusammenhange nicht erforderlich. Es hieße oft Gesagtes wiederholen. Im weiteren Sinne einer Erörterung der Technik muß aber nochmals auf das Dasein eines kompositionellen Gerüstes im ostasiatischen Bilde, das die impressionistischen Maler übersahen, hingewiesen werden.

Die ostasiatische Kunst ist in eminentem Sinne eine Kunst der Komposition. Der Begriff begegnet in den

sechs Grundregeln des Hsieh Ho zweimal in verschiedener Bedeutung, und er fehlt in keiner der späteren Kunstlehren. Das Wort von dem „Wirt und den Gästen", das die chinesischen Schriftsteller gern gebrauchen, weist auf die bewußte Unterordnung der Teile unter eine beherrschende Hauptform.

Das Kompositionsschema eines ostasiatischen Bildes begrifflich zu fassen, ist nicht leicht. Es gibt keine scharf umrissenen Hauptformen, mit deren Fixierung die Anlage des Bildes zu beginnen hätte. Harmonisches Abwägen der Tuschtöne ist die Grundlage der Bildgestaltung. Der Künstler gibt in ein paar Flecken die tiefsten Schwärzen, als das Gerüst des Ganzen. Das Gerippe des Tuschbildes nennt es Hsieh Ho in dem zweiten seiner sechs Lehrsätze. Voran geht Ch'i-yün, die Idee, die Inspiration, das geistige Schauen des Ganzen. Alles muß fertig vor dem inneren Auge stehen, bevor der Pinsel die Fläche berührt. So erklären sich die oft erzählten Anekdoten, wie aus scheinbar sinnlosen Tuschflecken, deren Zusammenhang die Zuschauer vergeblich zu ergründen suchen, allmählich das Bild entsteht.

Der rationellen Fixierung entzieht sich der kompositionelle Bau des Tuschbildes. Symmetrie kann sein Grundgesetz nicht sein, da der Mensch nicht Mittelpunkt ist, sondern nur ein unscheinbarer Punkt in dem unendlichen All. Symmetrie aber ist Begrenztheit. In ihr macht der Mensch den Bau seines Körpers zum Symbol alles Seienden. Man würde jedoch irren, wollte man aus der Unanwendbarkeit europäischer Kompositionsregeln die Abwesenheit jeder

Ordnung erschließen. Gelingt es nicht, ihre allgemeine Norm zu finden, so mag als Trost ein Wort dienen, das Meister Kung von Laotse gesagt haben soll: „Er ordnet nicht, und doch ist nichts verwirrt.“[1] Und er nannte ihn einen Heiligen, als er so von ihm sprach.

Beobachtet man einen ostasiatischen Künstler bei der Arbeit, so weiß man nicht, was man mehr bewundern soll, die Sicherheit, mit der er die Bildfläche aufteilt, oder die fabelhafte Eleganz, mit der er den Pinsel führt.

„Man soll den Pinsel mit dem Arme führen, nicht mit der Hand. So vermeidet man Zusammenhanglosigkeit. Nach langer Übung erst kann man Vollkommenheit in der Pinselführung erreichen. Dann hat man das Gefühl, als ob im Pinsel selbst eine geistige Kraft sei.“ So etwa heißt es in einem berühmten chinesischen Kunstlehrbuch.[2]

Es gibt kein tastendes Versuchen. Mit voll bewußter Sicherheit muß jeder Strich gesetzt sein, muß die Füllung des Pinsels mit Tusche und Wasser berechnet werden. Der Maler weiß, wie weit das Papier saugen wird, und wieviel Schwärze es braucht, um einen dunklen Fleck gerade nur so weit, wie er es soll, in einer noch nassen Fläche verlaufen zu lassen.

Es gehört eine außerordentliche Schulung dazu, der Hand den Grad von Sicherheit zu verbürgen, der allein die rasche Niederschrift des Bildes auf dem stark saugenden Papier ermöglicht. Als Bravourstück des Meister Sesshū bewahrt ein japanischer Tempel ein

[1] Liädsi S. 41. — [2] Chieh-tzu-yüan-hua-chuan.

kostbar gerahmtes Papierblatt mit nur einer vollendeten Kreislinie. Ein einziger Pinselzug und vollkommen gleichbleibend in Breite und Schwärze des Strichs. „Wenn er einen Heiligenschein malte, wandte er kein Maß und keinen Zirkel an, sondern zog die Kreislinie mit einem einzigen Pinselstrich“,[1] heißt es von Wu Tao-tzŭ zum ersten Male.

Solche Schulung der Hand ist die Vorbedingung meisterlichen Könnens. Mit der Sicherheit des Schreibens muß der Pinsel geführt werden. Die alten Ästhetiker, die von der Einheit der Malerei und Schreibkunst redeten, waren nicht im Unrecht. Die Schulung des Malers beruht auf diesem Grundsatze.

Die Tradition der Malkunst hat ein System von Zeichen für die Darstellung der häufig wiederkehrenden Naturobjekte entwickelt. Wie die chinesische Schrift ihre Wortzeichen formte, so hat die Malerei ihrerseits ein anderes Schriftsystem ausgebildet, das die Elementarformen aus den Werken der Meister ablöste, um sie als Bildelemente lehrbar und lernbar wie die Wurzelzeichen der Schrift den kommenden Generationen zu übermitteln.

Ein Blick in den berühmten „Senfgarten“, das vielgebrauchte chinesische Malerbuch vom Anfang der Ching-Dynastie, gibt einen Begriff von der Durchbildung dieses Formensystems. Das Werk umfaßt eine große Zahl von Bänden. Jeder ist einem eigenen Thema gewidmet. Der Landschaft und ihrer Staffage, den verschiedenen Arten der Menschen, den Vögeln, den Blumen. Ein Band behandelt die Chry-

---

[1] Giles S. 46.

santheme, ein anderer die kleine Grasorchidee, deren zierlicher Bau die Maler lockte, einer den Bambus.

Da wird der besondere Pinselstrich für das Blatt gezeigt, die Art, wie der Stamm zu geben ist, der Schnörkel, der den Knoten des Rohres bezeichnet. Es folgen Zusammenstellungen, Stämme verbinden sich mit Ästen, die Blätter zu Gruppen, diese wieder fügen sich an die Zweige. Und endlich geben Bildbeispiele die Kompositionen großer Meister.

Das ist das Erbteil der Schule. Der Jünger steht nicht ratlos vor der Natur. Die Tradition vermittelt ihm eine Sprache der Zeichen für die Übersetzung seiner Eindrücke. Kunst ist lernbar wie die Schrift. Aber nicht die Schönheit der Schriftzüge allein, sondern zugleich ihr geistiger Gehalt macht das Wesen des Schriftwerkes aus, und die Seele ist der Sinn der Malerei. Die Zeichen der Bambusformen sind lernbar. Der Geist der Malerei bleibt unlehrbar. „Mein Freund Li K'an“, sagt ein Kunstschriftsteller des vierzehnten Jahrhunderts, „stellte tiefe Untersuchungen an, um das Bild eines Edelmannes“ — gemeint ist der Bambus — „zu malen, denn er wollte zu dem Inneren des Gegenstandes vordringen“.[1]

Dieses Innere des Gegenstandes bleibt das Unlehrbare, wie Su Tung-p'o es ausspricht, der ein hartes Wort gegen das Kopieren im allgemeinen hat. „Malerei ist nicht lehrbar, denn sie ist begründet auf einem inneren Zusammenhang von Auge und Hand, der unbewußt entsteht; und wie sollte man das Unbewußte mitteilen können?“[2]

---

[1] Giles S. 139. — [2] Giles S. 105.

Der undefinierbare Begriff der künstlerischen Qualität taucht auf. Liädsi sagt: „Das beinahe Vollkommene ist dem Vollkommenen ähnlich; aber es ist von Anfang an unvollkommen.“[1] Der oberste Wertungsgrundsatz für jede Kunst ist in diesem Worte ausgesprochen. Für die ostasiatische Kunst, deren Instrument das feinste ist, gilt er mehr noch als für irgendeine sonst.

Darum reden die Kenner so viel von Pinselführung und Ton der Tusche. Die feinsten Unterschiede trennen das Meisterwerk von der Arbeit des Schülers. Nicht die groben Linien der Form machen die Bedeutung des Bildes, sondern der tiefere Sinn, der in ihnen verborgen ist und dem Sehenden nur spricht.

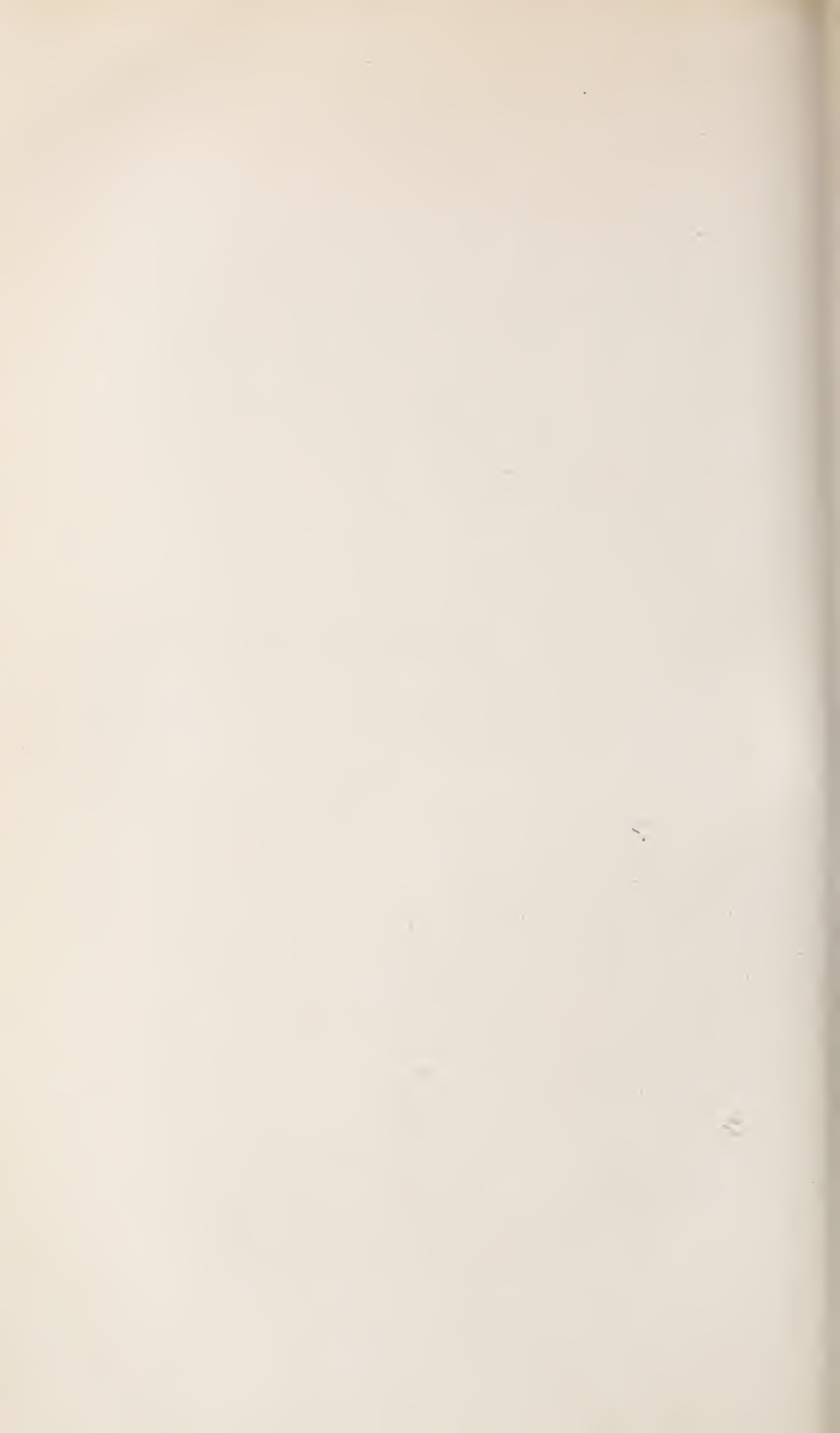
Dem logischen Bau der philosophischen Lehrsätze Europas, die klare Gliederung fordern, ist die Mystik taoistischer Kontemplation ebenso verschlossen wie der Ölmalerei, die darauf angewiesen ist, eine Situation bis an ihr Ende auszudeuten, die Stimmungswerte des ostasiatischen Tuschbildes. Nur das wesenloseste der Mittel konnte ihm dienen. Von dem Unfaßbaren soll man anders nicht als in Andeutungen zu reden versuchen.

---

[1] Liädsi S. 73.



NATUR





29. Kose no Kanaoka zugeschrieben: Nachi-Fall



DAS NATURSCHÖNE

DIE Frage nach dem Naturschönen ist die Grundfrage aller Ästhetik. Die Möglichkeit wertender Unterscheidung der natürlichen Gegebenheiten nach dem Richtmaß des Schönen, der in der Wahrnehmung sich erfüllende Wert des Naturschönen, ist Voraussetzung einer produktiv-ästhetischen Betätigung des Menschen, die im Kunstwerk wohl ein neues Material schaffen kann, nicht aber neue psychologische Tatsachen setzen. Der Lustwert des Schönen vor aller Kunst ist das erste Axiom einer jeden theoretischen Ästhetik.

Das Schöne ist Kategorie des Denkens wie das Wahre und das Gute, und alle drei Begriffe werden zu absoluten Normen der Wertung. Das Wahre ist das an sich Bessere gegenüber dem Unwahren, auch abgesehen von der zufälligen Nutzbarkeit im einzelnen Sonderfalle des Lebens. Das Gute ist höher geachtet als das Schlechte, auch wenn es sich als das Untüchtigere erweist. Und das Schöne bedeutet die positiv bewertete Seite der sinnlich erfahrbaren Außenwelt. Die zufälligen Gegebenheiten des Einzelfalles sind ohne Belang. Man kann das Schöne nicht durch Definition bestimmen. Das ist nicht ein Beweis gegen die

Möglichkeit einer Ästhetik, so wenig die vielfältigen Formen der Gesetze des Handelns gegen die Möglichkeit einer Ethik überhaupt zeugen. Die Tatsache der Wertsetzung als solche genügt, und auch eine Umwertung aller Werte kann nicht umhin, ihrerseits wieder Werte zu setzen.

Das ästhetische Verhalten ist wie das praktische und das erkennende dem Menschen eingeboren. In ihrer Dreiheit, die nur der kritische Verstand sondert, bilden sie das geistige Leben des Menschen. Das gewöhnliche Dasein entwickelt keine dieser Verhaltungsweisen in ihrer Isoliertheit. Nur in den Ausnahmefällen des spezifisch ästhetischen, spezifisch ethischen oder spezifisch auf das Erkennen gerichteten Menschheittypus sind sie in relativer Reinheit ausgebildet.

Das spezifisch ästhetische Verhalten ist nicht ein Sonderfall überhaupt. Es stellt nur eine der drei unterschiedlichen Verhaltungsweisen des Menschen in der Welt dar. Die ästhetische Haltung abstrahiert nicht nur von der willentlichen Funktion, sondern ebenso von der erkennenden, wie das Erkennen sich rein darstellt in der Logik, die ebensowenig mit der Willenssphäre des Menschen gemein hat wie mit dem Gebiet der Ästhetik, und so hat die Ethik ihrerseits nichts zu tun mit dem Erkennen und dem Gefühl des Schönen.

Der Künstler, der Denker und der Staatsmann verkörpern diese drei Typen. Aber selten nur vermag sich der Mensch als Individuum zu jener Reinheit des Urteils zu erheben, die das Gute, Wahre und Schöne um ihrer selbst willen wertet, soweit nicht die Betätigung der Logik in der Mathematik, die Be-

tätigung der Ethik in der Philosophie des Rechtes und die Betätigung der Ästhetik in der Kunst ihm ein Seinsgebiet entgegenbringt, das sich ganz innerhalb dieser einen Form vollendet. Das Wahre als solches in den Beziehungen der Dinge, das Gute in den Menschen, das Schöne in der Natur zu suchen, ist nur den Wenigen gegeben, die selbständig die Objektivierung dieses einen Seinsgebietes zu vollziehen vermögen.

So wird das Naturschöne als Forderung begreifbar, aber zugleich entzieht es sich der Definition. Die Rolle, die es im Leben eines Individuums, einer Zeit oder eines Volkes spielt, wird zum entscheidenden Kriterium für die Bedeutung, die das ästhetische Element im Seelenleben eines Menschen, einer Gruppe oder einer Allgemeinheit gewinnt.

BLUMEN

Es gibt Epochen der Menschheitsgeschichte, deren Kultur wesentlich auf die Werte sittlichen Handelns eingestellt ist — es sind religiös produktive Zeiten — andere, denen die erkennende Fähigkeit im Vordergrunde des Interesses steht — ihnen danken die Naturwissenschaften die großen Errungenschaften — letzte, seltenste endlich, die in den ästhetischen Werten den eigentlichen Sinn des Lebens erblicken. Und es gibt Völker, die in verhältnismäßiger Reinheit die eine oder andere dieser drei Geistesrichtungen entwickelt haben.

Das europäische neunzehnte Jahrhundert hat das Schöne in Verruf gebracht. Es hat das Nützliche an seine Stelle gesetzt, und auch die neue Pflege bildender Kunst, durch die eine jüngste Vergangenheit sich auszuzeichnen meint, ändert wenig, da sie nicht das ästhetische Gefühl in seinem ganzen Umfange stärkte und ihm im Volke neue Wurzeln schafft. Maßgebend ist weder die Zahl der Ausnahmefälle ästhetisch interessierter Individuen noch die Masse der produzierten Kunstwerke, sondern das allgemeine ästhetische Bedürfnis des Volkes, und es kann vorkommen, daß diesem weder Wert und Umfang der künstlerischen



30. Okyo Maruyama: Kiefer im Schnee



Produktion noch eine allgemein ästhetische Orientierung in den Kreisen der höher Gebildeten entsprechen.

Das ist der Fall des heutigen Japan, des einzigen unter den Ländern der Erde, in dem eine Nation noch ganz vom ästhetischen Bewußtsein geleitet wird. Damit ist nicht das tiefwurzelnde Pflichtgefühl gegen Staat und Familie geleugnet, nicht die gierige Aneignung westlicher Wissenschaft übersehen. Aber dem Japaner alten Schlages — und zu ihm gehört vor allem die große Menge des niederen Volkes — erfüllt sich das Leben nicht in seinen praktischen Zwecken, das Denken nicht in erkennender Ordnung der Erfahrungen, sondern dem Schönen, als eigenem Werte, wird eine wichtige Funktion im Dasein des Menschen zuerkannt.

Diese ästhetische Orientierung betätigt sich nicht allein in der weiten Verbreitung und Schätzung der künstlerischen Produktion wie der sehr allgemeinen Sammelleidenschaft, nicht nur darin, daß die Behausung auch des armen Mannes ebensowohl praktisch dienlich wie ästhetisch wohlgefällig sein will, daß überhaupt keine Lebensfunktion ganz der künstlerischen Verschönerung entzogen ist. Wichtiger noch ist, daß der Sinn für das Schöne als solches auch abgesehen von seiner künstlerischen Formung ein weit allgemeinerer ist als unter irgendwelchen Verhältnissen europäischer Kultur. Der ästhetische Sinn offenbart sich in der Wertung des Schönen in seiner reinen Anschaulichkeit. Er liegt dem Kunsturteil zugrunde. Und er bekundet sich ebenso in einer ästhetischen Bewertung der Naturgegebenheiten.

Ein spezifisch ästhetisches Verhalten gegenüber der Natur bildet in Japan den Kern dessen, was die deutsche Sprache nur mit dem sehr allgemeinen und mehrdeutigen Worte Naturgenuß bezeichnen kann. Das Wort verweist seiner Definition nach in das Gebiet des Ästhetischen. Aber es ist vielfach assoziativ mit außerästhetischen Elementen verknüpft und entspricht nicht unmittelbar dem Naturschönen, dessen Parallelbegriff es sein sollte. In dieser Unreinheit spiegelt das Wort Naturgenuß die Kompliziertheit in dem mannigfach überwucherten ästhetischen Naturerlebnis des Europäers. Die Freude an Formen und Farben der umgebenden Welt ist als solche vorhanden, aber sie ist überdeckt von dem Sinn für das praktisch Wertvolle.

Im Gegensatz dazu wurde in Ostasien ein System für die Wertung der Naturformen entwickelt, dessen oberstes Richtmaß der Begriff des Schönen ist, und über das ästhetische Urteil des Genießenden hinaus fand man einen Weg zur ästhetischen Gestaltung der Natur selbst.

Natur wird zum Material einer neuen Art von Kunstwerken, die dem ästhetischen Erleben ein formgewordenes Gebilde entgegenbringen und den Genuß der Natur mit dem Kunstgenuß sichtbar auf gleiche Stufe stellen, indem sie ein Stück Natur durch formende Gestaltung den erkennenden und willentlichen Funktionen des Menschen entziehen, so daß nur mehr das ästhetisch genießende Aufnehmen sich diesem Seinskomplex gegenüber als anwendbar erweist.

Eine künstlerische Gestaltung der Natur ist auch im Westen nicht unbekannt geblieben. Der Europäer

kennt den Blumenstrauß wie den Garten. Aber beide sind in Ostasien ihrer Form und ihrer Funktion nach wesentlich verschieden. Auch in Europa gibt es eine Blumenpflege, und zu den frühesten ästhetischen Erlebnissen des Menschen gehört die Freude an der Blume, frei von jedem Nutzwert für die Notdurft des täglichen Lebens. Die Blumenpflege ist eine ästhetische Angelegenheit, aber nur selten ist dem Europäer die Blüte mehr als ein farbiger Schmuck. Er bindet sie zum Strauß und pflegt sie im Garten, als Zierat für Zimmer oder architektonischen Freiraum.

Der Japaner bringt die Blume nicht als farbigen Fleck in ein System fremdartiger Schmuckformen. Er beläßt sie in ihrem natürlichen Zusammenhange. Er zieht nicht die Blume in Treibhäusern, um sie in Teppichbeete zu verpflanzen. Er sucht sie an den Orten ihres eigenen Wachstums auf, um sich an ihrem Dasein zu erfreuen.

Im Garten ist die Blume beinahe ganz ausgeschlossen. Höchstens ein blühender Baum oder Strauch ist zugelassen oder der Lotos, der im Hochsommer seine Blüten aus dem Wasser emporsteigen läßt. Das hat seinen guten Grund. Die Blüte ist etwas Zufälliges, Vorübergehendes. Ihr Kommen und Gehen gehorcht eigenen Gesetzen. Der Garten aber ist ein Kunstwerk, dem der Mensch Form und Regel gibt. Ein Strauch, ein Baum, der einmal blüht, der seine Farbe wechselt wie der Kirschbaum, der im Frühling weiß ist und im Sommer grün, der Ahorn, der im Herbste sich färbt, bleibt doch in seinen Hauptformen immer der gleiche. Eine Blume blüht und vergeht. Ihr Sterben

ließe eine Lücke in der formalen Komposition des Gartenkunstwerks.

Blumen haben ihre Zeit und ihren Ort. Es gibt die Stätten der Kirschblüte, der Glyzinie, der Iris und der Azalee, der Päonie und des Lotos, des Chrysanthemum, der Wappenblume des Landes, und der „Blume des Herbstes", der schönsten von allen, des Ahorns, dessen kleine, sternförmige Blätter sich zu leuchtendem Rot verfärben und Berge und Täler mit ihrer brennenden Pracht überziehen.

Zu solchen Orten pilgert das Volk, wenn die rechte Zeit gekommen ist. Man wandert im Frühling hinaus in die weiten Alleen vor Tokyo, die eine einzige Blütenpracht sind, oder zu den Hängen um Kyōto, wo die Bergkirsche gedeiht, zu dem stillen Teich des Kameido, wo die hellblauen Glyzinien in schweren Dolden herniederhängen, in die großen Azaleengärten vor Tokyo, die zu einem Meer von Farbe werden, und in der Päonienzüchterei, wo geschützt vor den Sonnenstrahlen die herrlichen, reinen Blüten des Botan gedeihen, zu den Sümpfen, in denen die verschiedenfarbene Iris wächst, und zu den stehenden Wässern, aus denen im August die königliche Blüte des Lotos zwischen den schweren Blättern, die leise im Winde rauschen, emporsteigt, zu der Chrysanthemumschau, in der alle Gartenkünstler Japans wetteifern, und schließlich zu dem Momiji droben in den Bergen um Nikko, wo die Blätter eher sich verfärben als im übrigen Lande, wo eine feurige Flut die Abhänge überdeckt, oder in die Täler um Kyōto, wo zarter noch, eingebettet in das dunkle Grün der Koniferen, das

rote Laub des Ahorn leuchtet. Und überall feiert man Feste. Die Zeit der Blüte wird zum Feiertag für ein Volk. Die Teehäuser schlagen ihre niederen Bänke auf. Sie müssen den Blumen folgen, nicht ihnen die Blüte. Und nicht Wagenladungen fahren die tote Fracht der Blumen in die Städte, sondern jedermann bringt von draußen selbst ein paar Blüten heim, wenige, nicht mehr, als er braucht, um ein Blumenarrangement zu formen, in dem der Geist der Pflanze im Hause des Menschen noch einmal zum Leben zurückgerufen wird.

LANDSCHAFT

MAN kann es für ein Zeichen nehmen, daß die Blumen in Japan keinen Duft haben, und daß die Obstbäume, die im Frühling so herrlich blühen, im Herbste keine Frucht tragen. Die Freude an den Blumen bleibt frei von allen anhangenden Interessen, denen in Europa selbst der Blumenkultus oft genug unterliegt, indem die Obstblüte im Hinblick auf die kommende Ernte betrachtet und an der Rose der Duft ebenso hoch geschätzt wird wie Form und Farbe.

Noch seltener als zu dem ganz interesselosen Wohlgefallen an der Blume gelangt der Europäer zu einem ästhetischen Genuß der Natur in weiterem Sinne ohne erheblichen Zuwachs assoziativer Elemente aus fremden Sinnesgebieten. Der Ebenenbewohner, der im Hochgebirge sein Ideal landschaftlicher Schönheit findet, denkt an Eis und Kühle im Sommer, der Bergsteiger an die Freude der überwundenen Schwierigkeiten und Gefahren. So verbreitet die Schwärmerei für die Natur und ihre Schönheit in den Kreisen der Gebildeten ist, so selten findet sich die Fähigkeit, sie rein schauend zu genießen und alle Beziehungen auf die natürlichen Daseinsbedingungen des Menschen auszuschalten. Der bildende Künstler, als der allein



31. Shibata Zeshin: Enoshima



ästhetisch produktive Mensch, muß zum Mittelsmann werden. Er bringt Natur dem Genießenden in einer Form der Verarbeitung entgegen, die jedes Eintreten in den Kreis seiner willentlichen Funktionen ausschließt und nur der Wahrnehmung zugängliche Elemente aus dem Zusammenhang der übrigen herauslöst. In ihrer künstlerischen Reproduktion wird die Natur Gegenstand ästhetischen Genusses. Auf dem Umwege über das Bild findet dann der Mensch die anschaulichen Schönheiten, an denen er früher vorbeiging, auch in der Natur wieder. Der Maler wird zum Entdecker landschaftlicher Reize. Eine Natur, die vordem gleichgültig erschien, wird durch ihn dem ästhetischen Genuß erschlossen.

In Ostasien gibt es keine Landschaftsdarstellung, die in dem Maße wie das Ölgemälde auf unmittelbare Natur-Illusion abzielte und die Wirklichkeit selbst zu ersetzen vermöchte. Die Vedute der alten Zeit war nicht mehr als andeutende Stütze der Erinnerung. Die eigentliche Landschaftskunst der Chinesen, die zum klassischen Ausdruck für das Gemütsleben der ostasiatischen Völker wurde, ist ganz und gar nicht dazu angetan, Vermittlerin zwischen den objektiven Schönheiten der Außenwelt und dem genießenden Subjekt zu sein. Es heißt, daß ein Künstler es liebte, tagelang in wilden Gegenden umherzustreifen und sich in die Schönheiten von Berg und Wald zu versenken, daß er dann in einem stillen Raume blieb, alle Sorgen und weltlichen Gedanken von sich tat, um seine Seele jenseits der Grenzen der Welt hinabsteigen zu lassen. Die Bilder, die er so schuf, konnten nicht Abschrift

wirklicher Landschaften sein und den Beschauer die charakteristische Schönheit einer Gegend zu erkennen lehren. Der Schaffende hilft nicht dem Schauenden in diesem Sinne. Der Schauende muß seinen eigenen Sinnen vertrauen, und er wird selbst ein Schaffender, indem er die Natur ästhetisch wertet, die Schönheiten aufzusuchen und zu finden weiß, die in ihr beschlossen liegen.

Unter den produktiven Künstlern sind es die wenigen großen Meister, die den Weg weisen. Die kleineren Geister müssen sich bescheiden, ihnen zu folgen. So gibt es unter den Genießenden die Meister und die Schüler. In vielen Generationen haben die Kenner, deren Urteil der Laie sich beugt, nach rein ästhetischen Gesichtspunkten die Orte bezeichnet, die in dem Lande die schönsten sind.

Auch der Europäer kennt als Landschaftsschönheiten ausgezeichnete Punkte. Aber zumeist verbindet sich mit ihnen ein Superlativ, der das Gemüt erregt. Es ist der höchste Gipfel eines Gebirges, der steilste Wasserfall der Gegend, ein Berg, der die weiteste Rundsicht bietet. Für eine lediglich ästhetische Bewertung der Natur, für die Möglichkeit der Auswahl nach ästhetischen Gesichtspunkten allein fehlen so sehr alle Grundlagen, daß es schwer wird, eine Vorstellung von dem System berühmter Orte zu geben, das die Japaner für ihr Land aufgestellt haben.

Ihre Wahl fiel auf drei Punkte zuerst, die Sankei, die „drei Orte“, denen kein anderer an Schönheit gleich ist.

Amanohashidate ist der eine. Eine natürliche Brücke,

eine unendlich langgestreckte, schmale Landzunge, nicht viel mehr als eine Straße, die von zwei Reihen Kiefern eingefaßt ist, trennt eine Meeresbucht ab von der offenen See. Wenn draußen die Wogen branden, bleibt es drinnen ruhig, und spiegelglatt liegt die Wasserfläche. Ein merkwürdiges Naturschauspiel. Aber die Merkwürdigkeit hätte ihm nicht seinen Platz unter den Sankei gesichert. Von dem kleinen Hügel, den man zu ersteigen hat, um die Landschaft zu sehen, wie die Tradition es will, erlebt man eines der zierlichsten Bilder, die von der Natur gezeichnet wurden.

Matsushima ist der zweite der Sankei. Ein Meeresbusen, der erfüllt ist von zahllosen kleinen Inselchen. Ständig unterspült sie die Flut, die sie langsam aufzehrt, um neue Stücke wieder von dem festen Lande loszulösen. Es gibt größere Inseln mit ein paar Dutzend Bäumen, einem kleinen Gehölz wetterharter Kiefern, kleine, auf deren bröckelndem Boden nur mehr ein einziger vom Sturm in seltsame Form gekrümmter Stamm sich festklammert, kleinste Sandklippen, die vielleicht schon am nächsten Tage die Flut ganz verschlingen wird. Wieder scheint zuerst das Merkwürdige des Naturspiels zu überwiegen, und wieder gibt es einen Punkt am Ufer, einen Hügel, den man ersteigen muß, damit das Ganze zum Bild sich ordnet. Oder man soll hinausrudern in die See, wenn ein klarer Vollmond im Herbst den Himmelsraum mit seinem bleichen Licht erfüllt, wenn wie gespenstige Schatten die Inseln mit den bizarren Formen der phantastisch verbogenen Kieferstämme als tiefschwarze Silhouetten vor dem Boote auftauchen, wo eben noch der silberne

Widerschein des Mondes auf den leisen Wellen spielte. Dann erst kostet man voll die zauberhafte Schönheit des Ortes und dankt es den weisen Männern, deren Hand die Namen der Sankei in das goldene Buch des Landes schrieb.

Miyajima ist der dritte der berühmten Orte. In die schmale Bucht einer Insel der Binnenlandsee hat man vor langen Zeiten einen Tempel gebaut. Halb steht er im Wasser. Zur Flutzeit unterspült das Meer die schmalen Gänge, die den Gebäuden als Verbindung dienen. Weit hinaus vor das Ganze ist ein Torii geschoben, jenes Wahrzeichen der Shintotempel, das durch ganz Japan den Wanderer begleitet. Nur zur Zeit tiefster Ebbe steht das Torii frei, sonst ist es von der Meeresflut umspült. Dieses rote Balkentor ist der Ruhm des Ortes, aber Miyajima wäre nicht berühmt durch dieses Tor im Meere allein. Das Torii ist nur der ruhende Punkt, der dem Blick seine Richtung gibt. Diesmal ist kein fester Ort dem Beschauer bestimmt. Das Bild wandert, und nur der Angelpunkt bleibt, um den die Komposition sich dreht, das Torii draußen im Wasser. Man sieht es von vielen Seiten. Bald wird es zur Vordergrundkulisse für die Berge des jenseitigen Ufers, bald zum Hintergrund, wenn ein fast zum runden Rahmen gewachsener Kieferstamm es wie im Bilde faßt. Und es wird zum Wahrzeichen der Insel selbst, deren Berge mit den dunklen Kiefern und den sprühenden Farben der Laubbäume im Herbst hinter ihm aufsteigen, wenn das Boot das Wundereiland wieder verläßt.

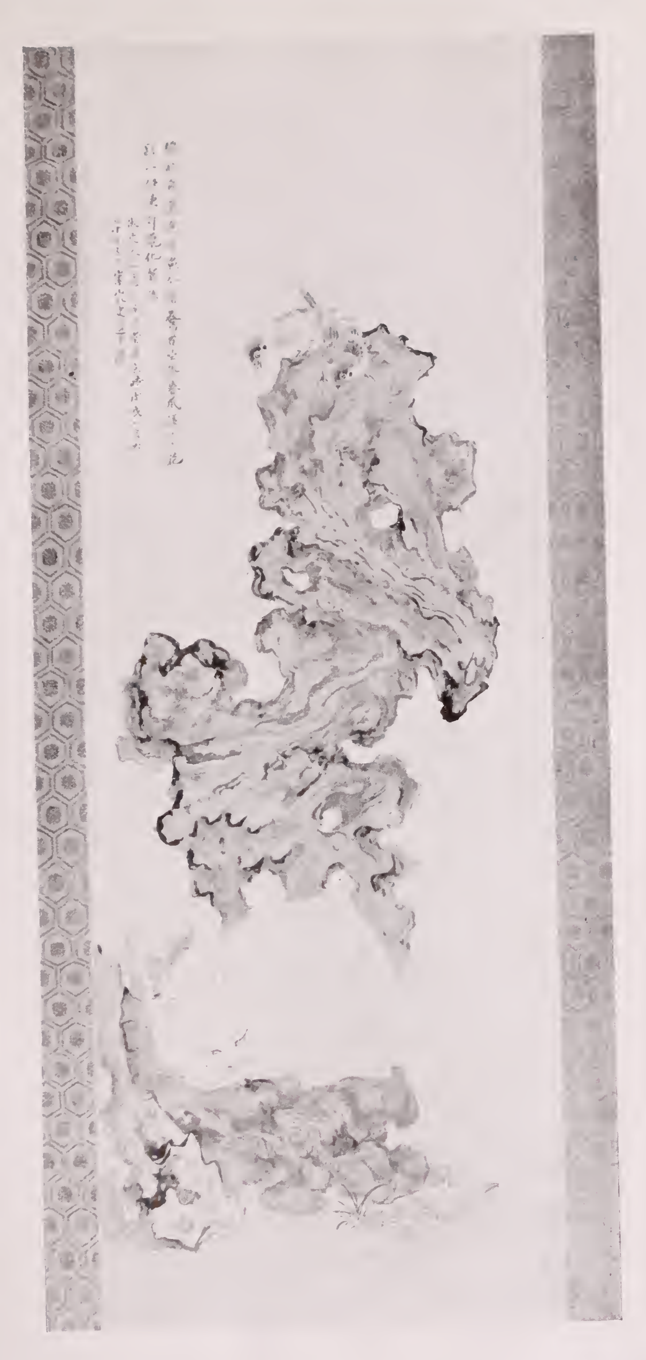
Kein Ort kann mit diesen dreien wetteifern, und

nur ein Name darf neben den ihren genannt werden, der Name des Fuji, des heiligen Berges. Japan ist nicht das einzige Land, das einen Vulkan mit langsam gleichförmig ansteigenden Wänden zu seinen Bergen zählt, aber kein anderes Volk hat die Schönheit der ruhigen Kurve, die Majestät einer natürlichen Linienführung zu schätzen gewußt wie die Japaner. Kein Berg kommt an Berühmtheit dem Fujisan gleich, dessen Namen die Bewunderung eines Volkes in die Welt hinaustrug. Den Japanern ist der Fuji der heilige Berg. Er ist das Wahrzeichen ihres Landes, und seine Besteigung gilt als eine fromme Handlung. Es ist Gottesdienst, droben zu stehen bei Sonnenaufgang. Scharen von Pilgern steigen in jedem Sommer, wenn der Schnee geschmolzen ist, empor, und am frühen Morgen, wenn sie nach langer Wanderung auf dem Gipfel des Berges stehen, und das Gestirn des Tages den Saum der Erde berührt, klatschen sie dreimal in die Hände, wie am Tore des Tempels, verneigen sich tief und verehren den Geist des Berges und das erhabene Gestirn, von dem das Herrscherhaus des Landes seinen Ursprung herleitet.

Neben den Sankei haben die Japaner eine Folge von Hakkei, von acht Landschaften, im eigenen Lande geschaffen, ein Gleichnis der alten acht Bildthemen der Chinesen. Orte am Biwasee, dem größten Binnengewässer Japans, wurden so bezeichnet, in Anlehnung an die acht Landschaftsbilder aus dem Stromgebiet der großen chinesischen Flüsse. Auch hier ist nicht nur die Situation wesentlich, sondern ebensosehr eine besondere Stimmung, in der sie den eigenen Reiz erst

entfaltet. Es soll regnen, will man die tausendjährige Kiefer von Karasaki recht bewundern — so wenig wird die Annehmlichkeit der Witterung mit ihrer Schönheit verwechselt — ein Zug von Vögeln soll über dem Tempel von Katata herniedersteigen, auf dem Berge Hira soll der Schnee liegen, in Yabase soll man am Abend die heimkehrenden Fischerboote sehen, und über dem Tempel von Ishiyama soll der Herbstmond stehen.

Das Bedürfnis, die Hakkei, die ihrem Begriffe nach mit dem chinesischen Lande verknüpft waren, in der eigenen Heimat zu finden, stand im Zusammenhange mit der großen nationalen Renaissance Japans, in deren Gefolge die Kunst der Ukiyoye-Meister auch eine Vedutenmalerei im Sinne der alten Kunst entwickelte. Aber die Holzschnittfolgen, die immer wieder den Fuji zeigen, oder berühmte Wasserfälle und Straßen und die Hakkei des Biwasees sind nicht Surrogate der natürlichen Landschaft, sondern wollen nur einmal gesehene Formen wieder in die Erinnerung rufen. Und bleibt auch in der Neuzeit noch die eigentliche Vedute der Ausnahmefall der Landschaftsmalerei, so war eine andere Kunst entstanden, die mit den eigenen Mitteln der Natur ihr Bild in menschlichem Maße zu wiederholen wußte, die Kunst des Landschaftsgartens in Ostasien.



32. Watanabe Kwazan: Katze am Stein



NATURFORMEN

DER Europäer findet schwer ein Verhältnis zu der Verehrung, die der Ostasiate dem Naturschönen zollt. Der Unterschied gegenüber einer nur verschwommenen Naturschwärmerei ist nicht leicht in Worten zu fassen. Noch schwerer ist es, von einem letzten Kapitel ästhetischer Bewertung der Naturformen zu sprechen, das sich auf Einzelgebilde, wie Steine oder Holzstücke, bezieht. Hier fehlt dem Europäer auch die ungefähre Analogie so gut wie ganz. Wem aber die prinzipielle Scheidung des ostasiatischen und des europäischen Kultus der Blume oder der Landschaft nicht überzeugend erscheint, dem zeigt die Schätzung natürlicher Formengebilde, an denen der Europäer achtlos oder mit raschem Blick vorübergeht, unverkennbar die andere Einstellung des Ostasiaten auf die ästhetischen Werte der Natur.

Der Europäer muß sich in einen ganz unbekannten Vorstellungskreis hineinfinden, will er begreifen, daß ein Stein eine Zierform sein kann. Er sieht einen besonders geformten Stein im Tokonoma an der Stelle, die der Blumenvase oder einer Kleinplastik gebührt. Er sieht die vielen größeren Steine im Garten. Aber er muß erst langsam darauf geführt werden, mehr

in ihnen zu sehen als im besten Falle merkwürdige Naturgebilde.

Der Japaner unterscheidet scharf zwischen dem wohlgeformten und dem gleichgültigen Steine. Er sieht in ihm die plastische Form. In zweiter Reihe die Farbe, das seltene Material. In der Hauptsache ist ihm der Stein eine Skulptur. Er ist reinste, abstrakte Plastik, eine Plastik, die von der Natur selbst geschaffen ist. Der Mensch tut nichts hinzu, ihre Form zu verändern. Seine Tätigkeit war nur das Erkennen und Werten. Unter tausend anderen fand er diesen einen heraus. Seine Formenqualität enthüllte sich ihm. Er wählte ihn, bestimmte Standfläche und Schauseite, und er bereicherte den ästhetischen Besitz der Menschheit, nicht anders als ein Künstler, der aus dem rohen Block die Statue meißelt.

Einen Platz im Tokonoma kann nur der erlesenste Stein beanspruchen. Ein chinesischer Kenner der alten Zeit mag ihn gefunden haben. Er muß von edlem Material sein und von seltenem Formenreichtum. Der Garten dagegen fordert eine Fülle von Steinen. Trittsteine für die Wege verlangt man. Sie sollen durch natürliches Wachstum die ebene Fläche besitzen, die sie brauchen. Ziersteine sind dem Garten als Gerüst seiner Architektur so notwendig wie die Pflanzen, die es beleben.

In dem Trittstein ist die Form ganz einem Zweck untergeordnet. Auch der Zierstein des Gartens ist nicht in demselben Maße ein Stück freie Plastik wie der Stein im Tokonoma, der ganz selbständig bleibt. Er ist Teil eines größeren, dekorativen Zusammenhanges,

als ein Stück der Gartenarchitektur, eines planmäßig erwogenen Ganzen, dem die Einzelformen, wie der Künstler sie will, sich einzuordnen haben.

Maßgebend für die Wahl bleibt in erster Reihe die Qualität des Steines, und diese ist der Analyse so wenig zugänglich wie letzten Grundes die Qualität eines Kunstwerkes. Die rechte Kunst des Steinsehens wird keinem Europäer sich erschließen. Er sieht wohl die Merkwürdigkeit der Form, er hält sich gern an das Hineinsehen von Naturgebilden, wie es in spielerischen Benennungen einzelner Steine zum Ausdruck gelangt. Aber beides bedeutet nicht das Wesentliche. Und schwer nur begreift das ungeschulte Auge den Schönheitswert der abstrakten plastischen Form.

Nicht ganz so fremdartig wie der Stein ist dem Europäer das Holz. Fast immer ist es einem praktischen Zwecke dienstbar gemacht. Es entspricht nicht wie der Stein dem freien Kunstwerk, sondern eher der angewandten Kunst. In dem Tokonomapfosten dient das naturgewachsene Holz dem Hausbau des Japaners. Ein unbearbeiteter Stamm grenzt die Bildnische gegen den übrigen Raum ab. Das Tokonoma ist der heilige Platz des Zimmers. Man scheut sich, seine erhöhte Schwelle zu betreten. Sicher ist es der Überrest des Hausaltares, in dem noch das Bild hängt, der Weihrauch verbrannt wird, und als Opfergabe die Blumen stehen. So liegt der Schluß nahe, daß auch der Stamm seine alte Bedeutung hat. Man denkt an das Haus des Odysseus und den fest in der Erde verwurzelten Baum, um den es gefügt war. In dem Tokonomapfosten mag eine Erinnerung an das urzeitliche Haus

fortleben, wenn auch heut seine Bedeutung wie die des Bildes und der Blume nur mehr eine ästhetische ist. Zu dem sauber geglätteten, fast weißen Holz der Rahmenteile, in denen die papierbespannten Schiebewände gleiten, bildet der farbige und formenreiche Stamm eines edlen Baumes den erwünschten Gegensatz.

Erinnerungen aus grauer Vorzeit werden lebendig. Wie der primitive Mensch seinen Becher aus dem hohlen Stamm des Bambus schnitt, so bildet der Japaner ein Gerät. Kein fremder Gedanke ist auf dem Umwege über den Formenkanon der Architektur in diese Gerätebildnerei hineingetragen. Die Natur selbst schafft die reine Zweckform, und der Mensch wählt aus der Fülle das ästhetisch Wertvolle. Nicht mehr irgendein Stück eines Bambusschaftes ist wahllos herausgeschnitten. Die Höhe ist wohlberechnet zur Breite, die Schnittflächen sind weich gerundet. Die Qualität des Stückes ist erkannt, die Form seines Querschnittes und seine Farbe. Jahrzehntelanger Gebrauch gibt ihm die Patina, jenes tiefleuchtend durchsichtige Braun, das der Liebhaber über alles schätzt, und das den Pinselständer, der aus dem Besitz eines alten chinesischen Kenners stammt, zu einer besonderen Kostbarkeit stempelt.

Berühmte Namen beeinflussen auch die Bewertung der Naturform. Der große Kenner bedeutet hier ebensoviel wie für das Kunstwerk der große Meister. Der Name eines Mannes, den ein unfehlbarer Geschmack zur Berühmtheit machte, verbürgt den Wert eines Stückes, das er des Gebrauches würdig erachtete.

Darum bewahrt man wie Heiligtümer die einfach geschnittenen Bambuslöffel, die den großen Teemeistern dienten, und darum hat ein Stück chinesischen Holzes in Japan ebenso wie ein chinesisches Bild an sich höheren Wert als das heimische Erzeugnis, weil immer das Bewußtsein lebendig blieb, daß China das Mutterland aller Kultur gewesen ist.

Unter den chinesischen Hölzern sind es die merkwürdigen Wurzelstücke, die besondere Wertschätzung erfahren. Ihre seltsam verschnörkelten Formen dienen als Sockel für eine Figur oder für das Räuchergefäß. Ein naturgeformter Korb nimmt ein farbiges Stilleben von Früchten auf — nicht eßbaren Früchten —, das im Herbst das Blumenarrangement ersetzen kann.

Form und Farbe verbürgen den Wert des Gegenstandes. Nicht jeder Wuchs der Wurzeläste ist gleichermaßen geschätzt. Das Wirrsal der Formen muß sich gliedern. Einer Gesamtform muß das Vor und Zurück der Einzelteile sich einordnen. Die Farbe darf nicht äußerlich aufgetragen sein. Nur die natürlich gewordene Oberfläche besitzt die tiefe Leuchtkraft, die man sucht.

Alle diese Bestimmungen weisen auf rein ästhetisch formale Gesichtspunkte, die für die Wahl eines besonderen Naturstückes ausschlaggebend werden und seine Bevorzugung vor den vielen seinesgleichen begründen. Der Europäer muß darauf verzichten, in das Geheimnis der Qualität eines Steines oder Holzes einzudringen. Um so sicherer wird ihm das System einer rein ästhetischen Bewertung der Naturformen

bewußt, das in Ostasien ausgebildet wurde. Hier muß er es empfinden, daß der Begriff des Naturschönen, als oberstes Richtmaß einer Formenauswahl, im Bewußtsein des Volkes ein ganz anderes Maß unmittelbarer Evidenz besitzt, als in Europa ihm zukommt.



33. Kenzan Ogata: Körbe mit Blumen



BLUMENARRANGEMENT

NATUR selbst ist Bildnerin der Steine. Der Mensch, der sie findet, ist nur der Kenner, der aus der Menge, die ein blinder Zufall schafft, das recht Gewordene wählt. Noch ein Schritt ist möglich. Der Mensch vermag ein Stück Natur dem Walten des Zufalles zu entziehen und ihm die Formgesetze aufzuzwingen, die seine Idee vom Schönen ihn als die Voraussetzung ästhetischer Wirkung erkennen ließ. Aber damit wird Natur nicht zum rohen Material, wie sie es als Stein oder Holz dem Bildhauer ist, als Pflanzen- oder Erdstoff dem Maler. Natur liefert die Formelemente des Kunstwerkes. Der Mensch führt sie nur hinüber in eine neue Sphäre, ohne das Wirken ihrer eigenen Wachstums- und Formgesetze zu verletzen. Das neu entstehende Ganze ist die vollkommenste Vereinigung von Natur und Kunst. Die Freiheit der Natur scheint gewahrt, aber sie ist übergeleitet in eine höhere Form, die das Gegenteil der Willkür ist. „Er ordnet nichts, und doch ist nichts verwirrt“, hieß es von Laotse. Vom Blumenarrangement und Garten gilt dieser Satz gleichermaßen.

Das Formengesetz in dem Bau eines Blumenarran-

gements ist ebenso schwer zu erkennen wie in der scheinbar zufälligen Komposition des einfachen Tuschbildes, aber sein Walten kann man nicht leicht übersehen, hat man einmal das Zustandekommen des Werkes beobachtet oder nur einen Blick in eines der vielen Lehrbücher der Blumenbindekunst getan, die gleich den Lehrbüchern der Malerei die Weisheit der Meister den Schülern überliefern. Die Formelemente und die Gesetze ihrer Komposition werden gezeigt. Es gibt verschiedene Stilarten in der Blumenkunst wie in der Malerei. Berühmte Meister haben bewunderte Vorbilder geschaffen, deren Ordnung man für kommende Geschlechter aufzeichnete, und die Grundregeln ihrer Komposition wurden zum Gesetz ihrer Schule.

Das 17. und 18. Jahrhundert ist die Zeit, in der die Kunst des Blumenordnens in Japan ihre höchste Ausbildung erfährt. Wie in der Malerei der Zeit, als die zwei Hauptschulen die klassische der Kano-Meister und die realistische der Shijo-Kunst einander gegenüberstehen, so in der Blumenkunst. Die Ikenobu sind die führenden Meister der klassischen Schule. Sie betonen das formale Element. Die Meister der realistischen Schule reden mehr von den Bildungsgesetzen der Natur, denen man zu folgen habe. In ihren Grundtendenzen aber berühren sich wie in der Malerei so in der Blumenkunst die beiden rivalisierenden Schulen.

Aus dem natürlichen Wachstum wird das Gesetz abgeleitet. Linien werden ausgewählt, die in wenigen, klaren Formen alle wesentlichen Möglichkeiten der

Natur enthalten. Im einfachsten Falle sind es deren drei, die Hauptlinie, die in stolzer Schwingung ansteigt, die seitlich in vollerer Kurve sich anlehnende und als dritte die abwärts weisende.

Der Ostasiate liebt es, überall symbolische Beziehungen aufzusuchen. So wird den Linien des Blumenarrangements tiefere Bedeutung zugeschrieben. Drei Prinzipien stellen sie dar. Das eine ist der Himmel, das andere die Erde und das dritte, das beide versöhnt, der Mensch. Es liegt auf der Hand, daß nicht diese karge Symbolik, sondern ästhetischer Formenwille den Rhythmus der Linien zeugte.

Wie der Maler mit dem Pinsel auf das Papier schreibt, so gestaltet der Blumenmeister das eigene Material der Natur. Er wählt die Zweige, die er braucht, um eine Komposition zu bauen. Er sieht in den Stoff, der ihm zur Verfügung steht, die Möglichkeiten künstlerischer Formung hinein. Ein edel geschwungener Zweig, den er findet, mag ihm dienen. In den meisten Fällen hat er mit eigener Hand ihn zu gestalten. Er schneidet die Seitentriebe eines Kiefernastes heraus, bis die Hauptlinie des Stammes rein zur Wirkung gebracht ist. Er biegt vorsichtig über dem Feuer des Kohlenbeckens die elastischen Zweige des Kirschbaumes. Er weiß den saftreichen Blütenstengeln der Iris feste Form zu geben. Endlich müssen die Teile vorsichtig bauend zum Ganzen gefügt werden. Berühmte Kompositionen, wie sie die Lehrbücher der Schulen überliefern, dienen zum Vorbilde, und der Kenner mißt an dem Idealtypus das Gelingen des Werkes.

Das Blumenarrangement ist nicht frei beweglich,

es ist nicht als Rundplastik gedacht, sondern als Reliefkomposition, und es verlangt den festen Hintergrund. Es ist bestimmt für das Tokonoma. Erst vor der hellen Rückwand und im Rahmen der Nische findet sein linearer Aufbau den eigentlichen Sinn. Die Komposition muß bildmäßig flächenhaft sein. Die Tiefenerstreckung ist ihr nicht wesentlich. So gibt die Umrißzeichnung der Blumenbücher den Formengehalt des Arrangements ebenso vollkommen wieder wie das Liniengerüst ein Gemälde. Wohl wirken die Blüten als Farbe, aber das Wesentliche bleibt die Ordnung der Formen. Blumen und Blätter müssen fallen, wo sie die Klarheit der gewollten Linienführung beeinträchtigen.

Das Kompositionsgesetz, dem der Zweig in der Vase unterworfen ist, wird unmittelbar auf die lebende Pflanze übertragen. Die geübte Hand des Blumenmeisters gibt dem Zweige Gestalt durch langsam vorsichtiges Biegen, und die geduldige Pflege des Gärtners zwingt die Topfpflanze zur Form. Nicht die Zahl der Blüten, die sie treibt, macht den Wert der Pflanze, so wenig wie den Wert des Straußes seine Farbe und Fülle. Die Hauptsorge des Gärtners gilt dem Stamm, dessen Linie ausklingt in den Zweigen. Sie erst mögen Blätter und Blüten treiben. Der Künstler gibt dem Stamm die Form, und nach ihr vor allem fragt der Kenner. Er kauft im Herbst eine abgeblühte, blätterlose Pflanze. Sie zeigt am reinsten den Rhythmus ihrer Grundform. Mit Blättern und Blüten wird die Natur im kommenden Frühjahr die Zweige aufs neue schmücken. Das vergängliche, far-

bige Kleid kann nur auf wohlgebautem Körper seine wahrhafte Schönheit entfalten.

Der Körper der Pflanze ist nicht dem blinden Willen der Natur anheimgegeben. Er ist das Werk des erfahrenen Gärtners, der die Zweige beschneidet und die Äste bindet, vorsichtig Wasser und Nahrung bemißt, bis nach jahrelang umsichtiger Pflege ein Geschöpf nach seinem Willen entstanden ist. Der Baum wird zur reinen Kunstform. Die wohllautende Linie, die eine Laune des Zufalls, der Einfluß von Wind und Wetter in der Natur draußen einmal erzeugen mag, erhebt Menschenwille zum Gesetz, nach dem er das Wachstum eines Baumes regelt.

Der Zwergbaum soll sich in Linie und Größe dem Maße des Zimmers einfügen, und der Baum im Garten wird ebenso gezwungen, sich in den Plan des Ganzen zu schicken. Die Schere kann nur roh aus dem groben Material eine Form schneiden. Dem japanischen Gärtner ist sie das letzte Mittel. Zuerst ist es seine Sorge, ein Gewächs in Höhenentwicklung und Linienführung zu bestimmen, um es den Verhältnissen eines größeren Ganzen rhythmisch einzuordnen.

Die Fertigkeit des Japaners in der Formung der Pflanze mußte leicht zu müßigen Spielereien verführen. Jede Technik trägt in ihrer Vervollkommnung die Tendenz, sich von dem höheren Willen, dem sie dienstbar war, zu befreien und abseits von ihrer ursprünglichen Bestimmung sich neue Ziele zu setzen. Schon in älterer Zeit gibt es Bäume, die nicht mehr Bäume sein wollen, sondern fremde Formen dar-

stellen, wie ein Schiff, und in der herbstlichen Chrysanthemumschau prangen als schlimmste Verirrungen die Büsche, die in menschliche Gestalt gezwungen sind und mit künstlich eingesetzten Köpfen und Händen Szenen berühmter Schauspiele agieren.

So weit vermochte ein seinem Zweck entwachsenes Können vom Wege abzuführen. In ihrer rechten Art zwingt diese Kunst nicht Natur in jede Willkür, sondern sie sucht die gesetzesmäßige Formung des Schönen, das draußen nur der Zufall treibt. Dieses Schöne zu gestalten, ist die zweite Kunst, es zu entdecken, die erste. Die Natur selbst war verschwenderisch in diesem Lande, sie schenkte den Japanern in ihrer Heimat einen reicheren Schatz an Formen als andern Völkern. Nirgends bogen sich die Stämme der Kiefern zu so absonderlicher Gestalt. Nirgends gibt es einen Baum, dem einen gleich, der in Karasaki steht, am Ufer des Biwasees, die tausendjährige Kiefer, deren Äste, ungeheuren Riesenschlangen ähnlich, weit über dem Boden hinkriechen. Wie der Fuji der Landschaft Japans ein Wahrzeichen ist, so dieser Baum seiner Pflanzenwelt.



34. Nobuzane Fujiwara: Kitano Tenjin Engi



GARTEN

VON der ästhetischen Bewertung der Natur, die in der Reihe der Blumenfeste sich erfüllt, führt der Weg zur Umformung in dem Werke des Blumenkünstlers. Dem Kultus der Landschaft entspricht der Bau des Gartens. Das Blumenarrangement ist geformte Natur, Wiedergabe einer idealen Daseinsform in dem Naturstoffe selbst und zugleich eine praktische Formulierung des ästhetischen Gesetzes, das dem Bau der vollkommenen Pflanze zugrunde liegt. Der Garten ist Landschaft noch einmal, geschaffen von der Hand des Menschen mit dem eigenen Material der Natur, das, dem Spiele des Zufalls entzogen, dem ordnenden Geiste des Künstlers gehorcht.

Ein Formengesetz waltet. Der Garten folgt nicht jeder Laune der Bodengestaltung oder des natürlichen Wachstums. Aber ebensowenig zwingt er einem Stück Natur ihm fremde, architektonische Gesetze auf. Der Künstler schafft eine Landschaft nach seinem Willen. Norm der Gestaltung ist das Naturschöne, aus dessen Erkenntnis Regel und Gesetz sich ableiten.

Der Garten ist das Gesamtkunstwerk, in dem alle Künste der Naturgestaltung zusammenwirken und ihre

Krönung schaffen. Pflanzen und Steine sind zwei Hauptelemente des Gartenbaues, aber sie ordnen sich der größeren Einheit unter. Ist der Plan entworfen und die Fläche aufgeteilt, so gilt die erste Sorge den Steinen, die das Gerüst zu bilden haben. Jeder von ihnen soll edel geformt sein, und zugleich sollen sie als einzelne alle in der Form des Ganzen aufgehen. Ihnen folgen die Bäume und Sträucher, deren Verteilung und Gestalt wohlbedacht sein will und von kundiger Hand geleitet.

Umständliche Regeln geben die Lehrbücher der Kunst. Einmal heißt es, man solle keine Bananen vorn in den Garten pflanzen, weil oft der Wind die Blätter breche. Der Sinn der Warnung ist leicht zu erkennen. Sie hat allgemeine Bedeutung über den Einzelfall hinaus. Der Gärtner soll nur Pflanzen verwenden, über deren Form er Herr bleibt. Kiefern und immergrünes Gesträuch sind ihm das liebste Material. Blumen, die in jedem Jahre von neuem kommen und vergehen, würden ständig den Formenzusammenhang seines Werkes verändern. Der Garten wechselt sein Kleid im Laufe der Jahreszeiten, aber die Grundformen bleiben immer die gleichen.

Die Ostasiaten führen ihre Kunst zurück auf den Garten, den der indische König, der des Gautama Vater war, anlegen ließ, um den Sohn an seinen Palast zu fesseln, denn — so heißt es — dieser Garten stellte die vier Jahreszeiten dar. Man muß das Wort so deuten, daß die mit jeder Jahreszeit wechselnde Pracht des Gartens bestimmt war, den Sinn des Prinzen gefangenzuhalten. Und es gibt berühmte Tempel-

gärten in Japan, die ebenso Gärten der vier Jahreszeiten heißen können, wenn im Frühjahr die Blütenbäume sich mit Weiß und zartem Rosa bekleiden, im Sommer alles mit einem üppigen Grün sich bedeckt, im Herbst die Blätter des Ahorn sich zu feurigem Rot verfärben und im Winter die kahlen Äste die schwere Last des Schnees tragen.

Der Garten gleicht der Landschaft, die dem Wechsel der Stimmungen und Jahreszeiten unterliegt und doch immer nur eine bleibt. Er ist nicht selbst Natur, aber es kann seine Aufgabe werden, eine bestimmte Natursituation nachzuahmen. Auch in diesem äußersten Falle wird der Garten nicht Natur noch einmal. Er bleibt ihr Abbild. Der Künstler, der eine Gartenvedute entwirft, beginnt nicht mit dem Grundriß, nicht mit der Niederschrift der Daseinsform. Er skizziert eine Ansicht, und diese Erscheinungsform der Landschaft gestaltet er im Garten noch einmal. Er notiert nach der Vorschrift die drei Pläne, den Vordergrund, den Mittel- und den Hintergrund, und er baut sie im Garten wieder nach dem einfachen Grundgesetz der Perspektive, daß ferne Berge klein erscheinen und nahe Berge groß. Die Regel verlangt weiter, daß neben der Hauptansicht der Landschaft zwei seitliche aufgenommen werden, weil der Künstler mit mehr als einem Blickpunkte zu rechnen hat. Ein Bild soll geschaffen werden, die Teile sollen sich ordnen im Hinblick auf das Haus, von dessen Veranda der Garten gesehen wird.

Selbstverständlich müssen die Mittel einer solchen bildmäßigen Wiedergabe der Natur in ihrem eigenen

Materiale rein konventionelle sein. Es wäre undenkbar, einen jeden Teil in entsprechender Verkleinerung zu wiederholen. Das Lesen einer Gartenlandschaft ist darum keineswegs leicht. Ohne anleitende Erklärung ist es kaum möglich, zu erkennen, daß ein Garten etwa eine Landschaft am Biwasee wiedergibt. Es braucht dazu kein Wasser und keine Berge. Zwei kleine Brücken, die sich an einem Steine treffen, erinnern an die große, zweigeteilte Brücke von Seta, eine alleinstehende Kiefer an den Baum von Karasaki.

Darstellungselemente gehen über in Motive von rein konventioneller Bedeutung. Man muß es wissen, daß der Teil für das Ganze steht, wenn eine Steinlaterne einen Tempel vertreten kann. Und umständlichere Gedankenbeziehungen spielen mit, wenn ein flacher Stein neben einem Baum an den Ort erinnern soll, an dem Gautama die Erleuchtung fand.

In der Wahl der Steine wird dieses Bedeutungselement zuweilen zum ausschlaggebenden Faktor. Ein beliebtes Motiv ist Horaisan, der Berg des Paradieses. Er ruht auf einer Schildkröte mitten im Meere. So darf keine Brücke zu ihm führen. Die Schildkröte selbst ist aus Steinen gebaut. Diese Steine sollen keineswegs das Bild einer wirklichen Schildkröte bedeuten. Es ist nicht mehr gefordert, als daß ein Stein die Stelle des Kopfes bezeichne, andere die Vorderfüße, die Hinterfüße, den Schwanz. Und eine Kiefer endlich, nochmals ein Symbol des Glückes, bekrönt den Bau.

In den ausführlichen Vorschriften der späten

Gartenbücher wie in manchen berühmten Beispielen schon der großen Künstler der alten Zeit nimmt die symbolische Bedeutung der Elemente überhand und zerstört den dekorativ formalen Zusammenhang. Der gute Garten bleibt Darstellung als Landschaftsvedute oder Stimmungslandschaft.

Assoziationen, die sich an die konventionelle Bedeutung einzelner Elemente knüpfen, gehen immer ein in den Stimmungsgehalt des Gartens. Aber die Gärten, die rein auf solche Assoziationen ihren Sinn bauen, wie einer, der die Mutterliebe einer Tigerin bedeutet, die einen Strom durchschwamm, und der dafür nichts zeigt als eine Fläche weißen Sandes, die das Wasser darstellt — solche Gärten verdienen nicht den Namen der Stimmungsgärten im eigentlichen Sinne.

Es gibt einfache Gärten, die den Stimmungscharakter einer buddhistischen Sekte widerspiegeln, zu deren Tempel sie gehören. Ihr Sinn kann nahezu ganz beschlossen liegen in dem formalen Aufbau.

Niemals ganz für den Europäer, dem die Kunstform wie ihre Mittel von allem Anfang so ungewohnt sind, daß es ihm nie gelingen wird, in ihrer Sprache zu denken. Er bleibt darauf angewiesen, buchstabierend dem Sinne nachzugehen. Aber er muß dem Ostasiaten glauben, der den Stimmungsgehalt in einem Garten so unmittelbar empfindet wie vor einem gemalten Bilde.

Erkennbar werden nur die Grundprinzipien dieser Kunst. Sie baut ein Landschaftsbild mit plastischen Mitteln, deren Elemente die Natur selbst liefert. Sie

stellt bekannte Situationen bildmäßig dar oder komponiert eine Stimmungslandschaft allgemeinen Charakters. Die Natur wird einer dekorativ formalen Gesetzmäßigkeit unterworfen, sie wird selbst zum Bildwerk.



35. Kano Motonobu: Brettspiel

Die europäische Keramik bildet im Ton die Typen einer allgemeinen Gerätearchitektur und benutzt seine Oberfläche als Malgrund, um mit der Farbe nochmals ein neues Element heranzutragen.

Auch Ostasien hat diese Form der Töpferei ausgebildet und in der Erfindung des Porzellans zur letzten Höhe entwickelt. Neben dieser gewerblichen Gebrauchskeramik erhält sich aber eine eigene Kunsttöpferei, die, ebenfalls in China entstanden, über Korea nach Japan gebracht wurde, um dort ihre letzte große Blüte zu erleben.

Von dieser Kunst der Töpfer allein ist hier die Rede. Ihr ist der Gebrauchszweck des Gefäßes nur ein erster Anlaß, dessen vollkommenste Erfüllung Voraussetzung ist, aber nicht den Sinn des Gefäßes vollendet. Der Zweck ist ihm, was das Naturvorbild dem Gemälde. Wie dieses rein in den Gegebenheiten seines Materiales lebt, in der Durchdringung von Tusche und Papier — der Pinsel soll die Farbe tief hinein streichen, heißt es —, so erfüllt sich das Kunstwerk des Töpfers nicht in einer letzten Annäherung an die reine Zweckform, sondern in der Gestalt gewordenen Erde.

Der feine Ton kann auf der Scheibe sich zur dünnen Wand der zierlichen Tee-Urne empordrehen, deren unendlich zart geschwungene Kurve zum letzten Maßstab der künstlerischen Qualität des Gefäßes wird. Oder eine grobkörnige Erde wird unmittelbar in der Hand geformt zu dem charaktervoll starken Umriß einer Teeschale.

Die Form entsteht in der Hand, die Glasur wächst im Feuer, das den Scherben härtet und die Farben

glühen macht. Die rohe Erde wird zum edelsten Gestein. Im Feuer vollendet die Natur selbst das Werk, das der Mensch ihr vorgebildet. Er führt die Elemente zusammen zu neuer Gestaltwerdung. Er bereitet den Weg und bereichert den Plan der Schöpfung um ein Gebilde, das so selbstverständlich ist wie ein Baum und ein Stein, das aber nicht wachsen konnte ohne seine Hilfe.

So folgt der Töpfer gleichsam einem immanenten Formgesetze seiner Erde. Keine Kunst ist so rein aus dem Material geworden wie die seine. Das Kunstwerk ist Form und Farbe gewordener Stoff. Eine Teeschale, eine Blumenvase ist eine Rundplastik. Sie will nicht irgendein Naturgebilde nachahmen. Aber der Künstler, der das Gerät formt, vertraut ebensosehr seinem plastischen Gefühl wie der Bildhauer, der einen Menschenkörper im Tone bildet. Der Töpfer braucht nicht den Umweg über das fremde Naturvorbild. Er ahmt nicht nach. Unmittelbar läßt er sein Material zur Form wachsen.

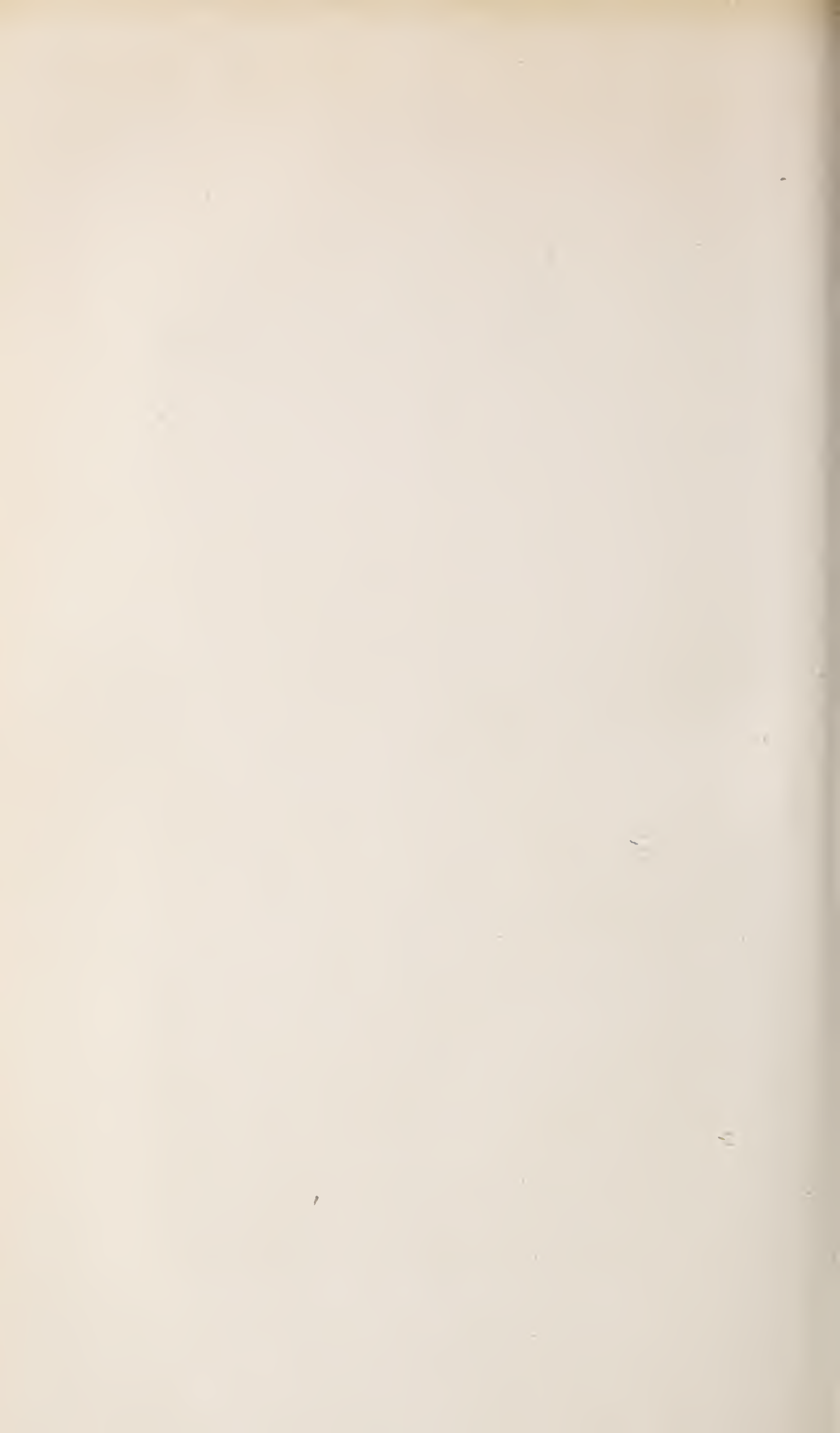
Die Gestalt mag an einen Baumstamm erinnern, die Farbe der Glasur an eine Blume oder an die aufgehende Sonne. Immer sind solche Vergleiche nachträglich hineingetragen. So heißt der Stein im Garten ein schlafender Ochse oder ein Schiff oder ein Tigerkopf. Das Wesentliche ist der Rhythmus der Flächen, der in den verschiedenen Ansichten wechselnde Kontur, der Grad von individueller Formung, der das reine Gerät mit der freien Plastik auf die gleiche Linie stellt.

Wie die Teeschale Form gewordene Erde ist, so findet in der Schwertklinge, die der Japaner als

höchste Schöpfung des Menschen verehrt, der Stahl selbst seine letzte Bestimmung. Aus der Zwecksetzung entwickelt sich die höchste Vollkommenheit des Materiales und der edelste Umriß der Gestalt. Die Klinge wird zum Kunstwerk wie das Gefäß. Sie verleugnet nicht ihren Ursprung als Waffe, aber sie wächst weit hinaus über die bloße Erfüllung eines Gebrauchszwecks.

Diesen reinsten Geräten, in denen ein Stoff selbst in der Hand des Menschen seine Form findet, stellt sich das Tuschbild in seiner letzten Vereinfachung auf der einen Seite zum Vergleich, der Gartenstein und das Wurzelstück auf der anderen. Sie sind wie das Bild als Kunstwerke reine Erzeugnisse der Menschenhand, und sie haben mit ihm gemein die äußerste Beschränkung auf die einfachsten Möglichkeiten ihres Materiales. Sie sind noch um einen Grad weiter von der Natur entfernt als das Bild, denn sie wurden unmittelbar und ohne den Umweg über die Erinnerung an irgendeine andere Naturform zur Gestalt. Und sie kommen zugleich auf ihrem Wege der Natur so nahe, wie niemals nachbildende Kunst es vermag, indem sie sich einzuordnen scheinen in den eigenen Zusammenhang ihrer Gewächse.

SCHLUSS





36. Muchi: Elster



DER GENIESSENDE
UND DAS KUNSTWERK

DIE Bewertung der Natur nach dem Maße der Schönheit führte auf die besonderen Formen, die das ästhetische Genießen in Ostasien angenommen hat, und es bleibt endlich einzugehen auf diesen Genuß an dem Kunstwerke selbst, das bisher nur vom Schaffenden aus betrachtet wurde. Im Genießenden erst wird das Werk lebendig und wirksam.

I

Eine Kunst, die alle Mittel täuschender Illusion von sich weist, muß ein anderes Verhalten des Beschauers zum Bilde voraussetzen als eine Kunst, die darauf ausgeht, unmittelbar den Menschen in ihren Bannkreis zu zwingen. Das ostasiatische Tuschbild gibt nicht mehr als Andeutungen. Es will nicht im Porträt das Dasein des Menschen vortäuschen und nicht in der Landschaft mit der Erscheinungsfülle der Natur wetteifern. Es stellt die höchsten Ansprüche an die Mittätigkeit des Beschauers. Das Bild ist nicht ständiger Zimmerschmuck, als dekorativer Fleck an der Wand, es ist nicht zu dauernder Ausstellung bestimmt. Der Blick soll nicht abgestumpft über ein

Gewohntes hingleiten, nicht ruhelos von einem zum anderen wandern. Er soll Zwiesprache halten mit dem Einen. Der Raum wird zum Rahmen für das Bild. Er führt hin auf das Tokonoma, und die Bestimmung der Nische ist es, das Bild zu fassen.

Beschränkung, nicht Entfaltung ist der Grundsatz für den Kunstgenuß wie das Prinzip der Kunst selbst. Der Genießende breitet nicht eine Fülle vor sich aus. Er zieht sich zurück auf das Eine, in das er sich ganz versenkt, dessen Inneres er durchschaut, indem er es mit der eigenen Seele erfüllt. Der Schauende wird eins mit dem Kunstwerk. Er vollendet es durch sein Erleben. Das Bild ist ihm nicht tote Natur, nicht seelenloser Raum, nicht ein Bau, der architektonischen Gesetzen der Symmetrie folgt. Der gemalte Drache wird selbst ein lebendes Wesen, die Unbestimmtheit der Form wird zur Anregung der Phantasie. Der Blick verliert sich, und die Seele des Schauenden teilt sich dem Bilde mit und erfüllt es mit Leben.

Der Kunstgenuß wird zur Meditation im Sinne taoistischen Denkens, er wird zur Kulthandlung, und das Tokonoma zum Altar. Äußerlich schließt sich dieser Kreis, der das ästhetische Genießen dem Kulte gleichsetzt, in der Tee-Zeremonie, die ihm die feste Form schafft, ein ausgebildetes Ritual, das nur in den religiösen Bräuchen anderer Völker sein Gleichnis findet.

In der Tee-Zeremonie vollendet sich die ästhetische Kultur der Japaner. In ihr mündet alles, was das Land an Kunstwerken hervorbringt. Der Raum ist nach festem Gesetz gestaltet, und in seiner einfachen

Schönheit, seinem edlen Materiale, der Reinheit seiner Verhältnisse ist er die Erfüllung des Hausbaues. Die herrlichen Gefäße der Töpferkunst finden hier Verwendung. Die höchste Kunst des Eisengießers zeugte den Kessel, in dem das Wasser siedet. Ein Blütenzweig steht in der Vase. Ein Stück feinsten Bambus ist der Löffel, mit dem der pulverförmige grüne Tee der zierlichen Urne entnommen wird. Und das Tokonoma rahmt das Gemälde, das mit seiner Stimmung der Stunde die Weihe gibt.

Dieser ganze Raum mit seinem Schatz an Kunstwerken ist der äußere Rahmen für die Zeremonie, und wenn die Kunst für jede ihrer Äußerungen die Form zeugte, so schuf hier das Leben selbst sich eine Form, der jeder freiwillig sich unterwirft. Geregelt ist die Zahl der Teilnehmer. Ihr entspricht die Größe des Raumes. Geregelt ist die Art, in der man sich versammelt, die Reihenfolge, in der man den Garten durchschreitet, zu dem kleinen Schutzdach, unter dem man zu warten hat, bis die letzten Schritte über die unregelmäßigen Platten der Trittsteine zurückgelegt werden, zu dem gehöhlten Block, aus dem man Wasser schöpft, um die Hände zu spülen, und endlich zu der niederen Öffnung, durch die man kriechend — gebeugt, um seine tiefe Ehrfurcht zu bezeigen — in den Raum gelangt, wo wieder jeder kniend den gewiesenen Platz auf der Matte einnimmt. Abgemessen sind die Formen der Begrüßung, vorgeschrieben die Bereitung des Tees, die Ehrenpflicht des Wirtes ist, das Fassen der Schale, das Schlürfen des grünen Trankes. Von bestimmten Dingen und in bestimmten

Wendungen soll gesprochen werden, von der Schönheit der Teeschale, von der edlen Form des Weihrauchgefäßes, von den Blumen, die der Gastgeber in der Vase ordnete, und von dem Bilde im Tokonoma. — Alles weist auf dieses letzte hin. Die Vorschriften, in denen Art und Beschaffenheit der Gebrauchsgeräte bestimmt werden, gehen aus vom Charakter des Bildes, dem alles übrige sich unterordnet, als Vorbereitung für die Versenkung in den Geist des einen Gemäldes, dem die feierliche Handlung galt. Und schließlich geht man, wie man gekommen, unter denselben Verbeugungen und Zeremonien.

Die Tee-Zeremonie ist eine ästhetische Angelegenheit, aber darüber hinaus steigert das Leben selbst in ihr sich zur Form. Der Teemeister wird zum Erzieher, der die großen Traditionen der Gemeinschaft den kommenden Geschlechtern übermittelt.

Es ist eine schwere Kunst, die Schale zu fassen. Man darf nicht einfach zugreifen. Jede Bewegung ist geregelt. Es ist ein Rhythmus im Gleiten der Hand und im Schließen der Finger. So entsteht ein sicherer Anstand des Gebarens. Der Meister der Kunst überwindet den Zwang, der aller Regel innewohnt. Die Abfolge der Bewegungen scheint nur mehr durch den Zweck bedingt. Es ist eine gehaltene Würde in seinem Tun, die das Gegenteil ist von dem europäischen Ideal natürlichen Sichgehenlassens. So sind die Formen des Gesprächs, sie bleiben angenehme Floskeln im Munde des Schülers, und sie werden zum vollendeten Ausdruck, wenn sie der Meister braucht, der äußeren Zwang zu innerer Beherrschtheit wandelt.

Bis in den Tod grausamster Selbstentleibung in umständlicher Zeremonie war das Leben des Japaners vom alten Schlage in feste Formen gebunden. Wie er den Baum zwingt, das natürliche Wachstum dem ästhetischen Gesetz zu unterwerfen, so ist er unerbittlich gegen sich selbst und beschneidet die Willkür eines ungezügelten Daseins. Das Leben bewegt sich in den festen Formen einer Gesellschaftsordnung, der die Tee-Zeremonie nur ein Symbol ist, der reinste Ausdruck normenbildender Kraft einer sozialen Gemeinschaft.

Daß diese einzige Kultform, die das japanische Leben erhielt, nicht eine religiöse, sondern eine ästhetische ist, bezeichnet den besonderen Charakter dieser Kultur. In ihrem Ursprung weist die Tee-Zeremonie zurück auf religiöse Motive. Sie ist aufs engste verknüpft mit der Weltanschauung der taoistischen Philosophie — wie es in der chinesischen Sage heißt, daß Laotse als erster von einem Schüler mit einer Schale Tee bewirtet wurde — und im Gefolge der buddhistischen Sekten, in denen sich die Rückkehr zu den Idealen des Taoismus vollzog, wurde der Teegenuß von China nach Japan gebracht. Der Tempel der neuen Sekten war nicht mehr das Haus der Götter, in dem die gewaltigen Standbilder thronen. Er ist das Versammlungshaus der Mönche. Mystische Versenkung in die Natur wird da geübt, das Schauen des All-Einen, und das sichtbare Symbol dieser Stimmung ist das Landschaftsbild der neuen Zeit. Mit dieser Meditation steht der Teegenuß ursprünglich in Zusammenhang, als ein Mittel, den Geist wach und tätig zu erhalten. Allmählich entwickelt sich das Zeremo-

nial, das, seines religiösen Charakters entkleidet, zu einem rein ästhetischen Kultus wurde. Die besondere Stimmung aber bleibt der Geist taoistischer Weisheit. Es ist das rechte „Teebild“, das Ch'i-yün am unmittelbarsten offenbart. Versenkung in die Seele dieses einen Bildes ist das Wesen des Kunstgenusses, der in der Tee-Zeremonie zur Form wurde.

II

Das Kunstwerk wird lebendig und wirksam im Genießenden, und zugleich wird ihm ein Dasein höherer Ordnung zuteil, das es zu einem Wesen macht, anderen gleich, die die Natur erschaffen. Keine Halluzination läßt dem Beschauer das Bild lebendig scheinen, und kein Gott offenbart sich im Kunstwerk. Die Schöpfung des Menschen tritt ein in den natürlichen Zusammenhang der Dinge und hat teil an der Beseeltheit des All.

Dem Ostasiaten löst sich nicht die Dryade von dem Baume, der vielmehr selbst ein erhabenes und geheimnisvolles Wesen ist, dem man Verehrung zollt. Der Grieche lieh dem Baum die eigene Seele, und er gab dieser Seele zugleich menschliche Gestalt. Er bildet ein Wesen, das nur vorübergehende Heimstatt in dem Baume findet. Der Stamm sinkt herab zur bloßen Behausung für ein fremdes Dasein. Dem Ostasiaten ist der Baum und seine Seele eines und dasselbe. Der Japaner ehrt jeden Baum, dem Alter und Wuchs besondere Würde lieh, durch das heilige Strohseil und das Torii, das überall im Lande die Stätten des alten Kultus bezeichnet.

Wie der Baum, so ist auch das Bild selbst ein Beseeltes. In der Frühzeit rühmten die Legenden von den großen Kunstwerken die täuschende Naturnähe, Illusionen, denen Menschen und Tiere gleichermaßen zum Opfer fielen. In der neuen Zeit wird das Kunstwerk selbst zum handelnden Wesen, es greift ein in den realen Ablauf der kausalen Verknüpfungen des Geschehens dieser Welt. Die Statue des Pygmalion, der eine Gottheit Leben gab, hörte auf, Bild zu sein, und stieg hinab in die gemeine Wirklichkeit ihres Schöpfers. Die chinesischen Bilder brauchen nicht den Willensakt eines Überirdischen, und ihre Lebendigkeit bleibt eine geisterhaft unwirkliche. Gemalte Pferde stampfen und wiehern um Futter, laufen davon und verschwinden, Drachen bringen Regen oder fahren empor in die Wolken.[1] Gemaltes Wasser rauscht,[2] Fische und Schildkröten werden lebendig.[3] Ein Fels verschwindet im Gewitter, um an anderer Stelle des Reiches zur Erde zu fallen.[4]

Die schönste von diesen Sagen handelt vom Ende des großen Wu Tao-tzŭ. Der Meister hatte auf eine Wand des Palastes ein herrliches Landschaftsbild gemalt. Der Kaiser bewunderte das Werk, und Wu sagte, indem er auf eine Stelle des Bildes wies: Seht diese Tempelgrotte am Fuße des Berges. Darinnen haust ein Geist. Dann klatschte er in seine Hände, und plötzlich öffnete sich das Tor der Höhle. Das Innere ist über alle Maßen schön, fuhr der Meister fort. Erlaubt mir, Euch den Weg zu weisen, damit

---

[1] Giles S. 33. 43. Kokka XXII. 219. — [2] Giles S. 42. — [3] Giles S. 42. 68. — [4] Giles S. 54.

Eure Herrlichkeit die Wunder betrachte, die es birgt. Dann schritt er hinein und wandte sich nochmals um, seinem Herrn zu winken. Aber im Augenblick schloß sich das Tor, und bevor der erstaunte Herrscher einen Schritt vorwärts zu tun vermochte, schwand die Landschaft, und die Wand war weiß, wie sie gewesen, ehe des Meisters Pinsel sie berührte. Wu Tao-tzŭ aber ward nimmermehr gesehen.[1]

Nicht umsonst verknüpft die chinesische Überlieferung dieses Märchen mit dem Namen des größten Malers. Jeder Zug, der von dem Meister erzählt wird, weist darauf, daß er am Eingang der neuen Zeit steht, in der die Malerei hinausgehoben wurde über Illustration und Wirklichkeitsdarstellung. Der Bericht von seinem Ende erkennt die schöpferische Macht der Kunst.

Neben die schönen Sagen der alten Zeit stellen sich die einfacheren Anekdoten der neueren. Noch heut glaubt man, ein berühmtes Regenbild des Motonobu, das in einer japanischen Privatsammlung verwahrt ist, habe dieselbe Kraft wie die Drachenbilder der alten Chinesen und vermöge die Regenwolken anzuziehen. Sein Besitzer scheut sich, es aufzurollen, weil heftige Wolkenbrüche die Folge seien.

Das ist die alte Legende in neuer Form. Häufiger sind die Fälle, in denen ein Bild stellvertretend eintritt für die Wirklichkeit. Man hängte einen Wasserfall des Ōkyo in einen Tempelgarten, dem das Wasser fehlte, um das Auge eines kranken Fürsten zu erfreuen. Der allzu moderne Japaner, der diese Geschichte erzählt, fügt hinzu, man sehe hieraus, daß Ōkyo ein Meister

[1] Giles S. 47.

des Realismus gewesen sei. Nichts ist falscher als das. Nicht auf Realität kommt es an, sondern auf den Grad innerer Lebendigkeit. Niemals haben wirkliche Felsen, Bäume, Wasser, Wellen die Formen, die Ōkyo ihnen gab. Er bediente sich der alten Zeichen für die Elemente seines Bildes. Aber innerhalb der Konventionen hat die Darstellung einen so hohen Grad von Notwendigkeit, daß ihr die Überzeugungskraft der Wirklichkeit eignet.

Noch einmal den gleichen Sinn gibt die Geschichte eines kleinen Tuschbildes des Muchi, das eine Blume darstellt. Wenn es in alter Zeit zur Tee-Zeremonie ins Tokonoma gehängt wurde, so sagt man, ist nicht ein Blumenarrangement darunter gestellt worden, wie es sonst der Brauch ist, sondern nur eine Vase mit Wasser. Denn diese Blume ist so wirklich wie eine, die von der Natur geschaffen wurde. Sie ist es nicht dadurch, daß sie die Täuschung erweckte, selbst nochmals Natur zu sein, aber sie ist als Schöpfung des Menschen ein ebenso vollkommenes Wesen wie die Pflanze als Schöpfung der Natur.

Das Kunstwerk stellt sich nicht der Natur gegenüber, als ein Fremdes. Es ist ein Teil des All selbst. Wie Farbe und Duft der Blume, wie Gefieder und Gesang des Vogels nur verschiedene Äußerungen eines Daseins sind, so bilden Sein und Tun zusammen die Wesenheit, die den Menschen einstellt in die Gesamtheit des Weltplanes. Indem er seine Funktion innerhalb dieses Daseins erfüllt, wird er selbst wiederum zum Schöpfer.

Der chinesische Weise taucht unter in der Natur.

Er versucht nicht, sich über sie zu erheben. Der Dichter gibt ein paar Zeichen nur, und das Geheimnis wird offenbar. So der Maler. Er bildet nicht ab, aus Freude an dem schönen Schein der Dinge, der Oberfläche einer Blume, einer Landschaft, eines Menschen. Er sucht nicht hinter den Dingen ihren seelischen Gehalt. Alles ist ihm tief bedeutungsvoll. Seine Kunst ist immer Inhalt, ein Inhalt aber, der niemals sich in Worten fassen läßt, so wenig man noch einmal in trockener Prosa den Zauber eines lyrischen Gedichtes zu umschreiben vermag.

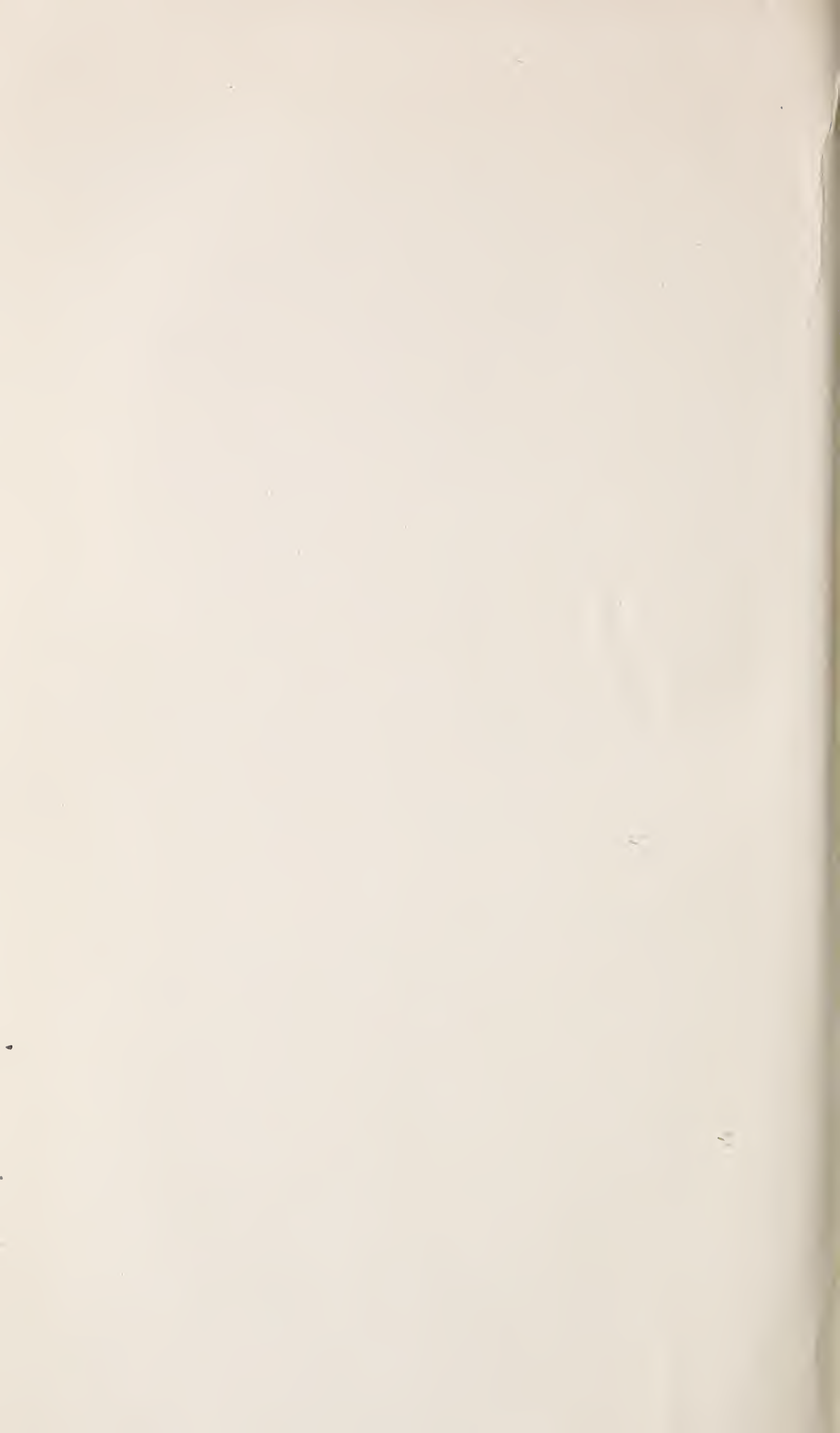
Die Form des Kunstgenusses ist mystische Versenkung. Und die Tee-Zeremonie, deren ursprünglicher Sinn es ist, den Geist empfänglich zu stimmen zur Kontemplation, ist der rechte Ort solchen Schauens, das hinabsteigt zur Seele des Bildes.

Die Kunst Ostasiens hat nicht die Weite der Entwicklung durchmessen wie die Kunst Europas. An Ausdrucksmöglichkeiten ist ihr der Westen weit überlegen. Weder einen Michelangelo noch einen Rembrandt hat der Osten gezeugt. Das metaphysische Element, das der Kunst dieser Großen zugrunde liegt, blieb dem Ostasiaten verschlossen. Aber ihm ist das Diesseits als solches bedeutungslos geworden, und unmittelbar sieht er in ihm das Jenseits sich offenbaren. Er schaut die Kräfte, und nicht den Raum, wie Laotse sagt. Der einfache Vogel auf einem Zweige wird zum Symbol, in dem sich dem Schauenden ein Ewiges kundtut.

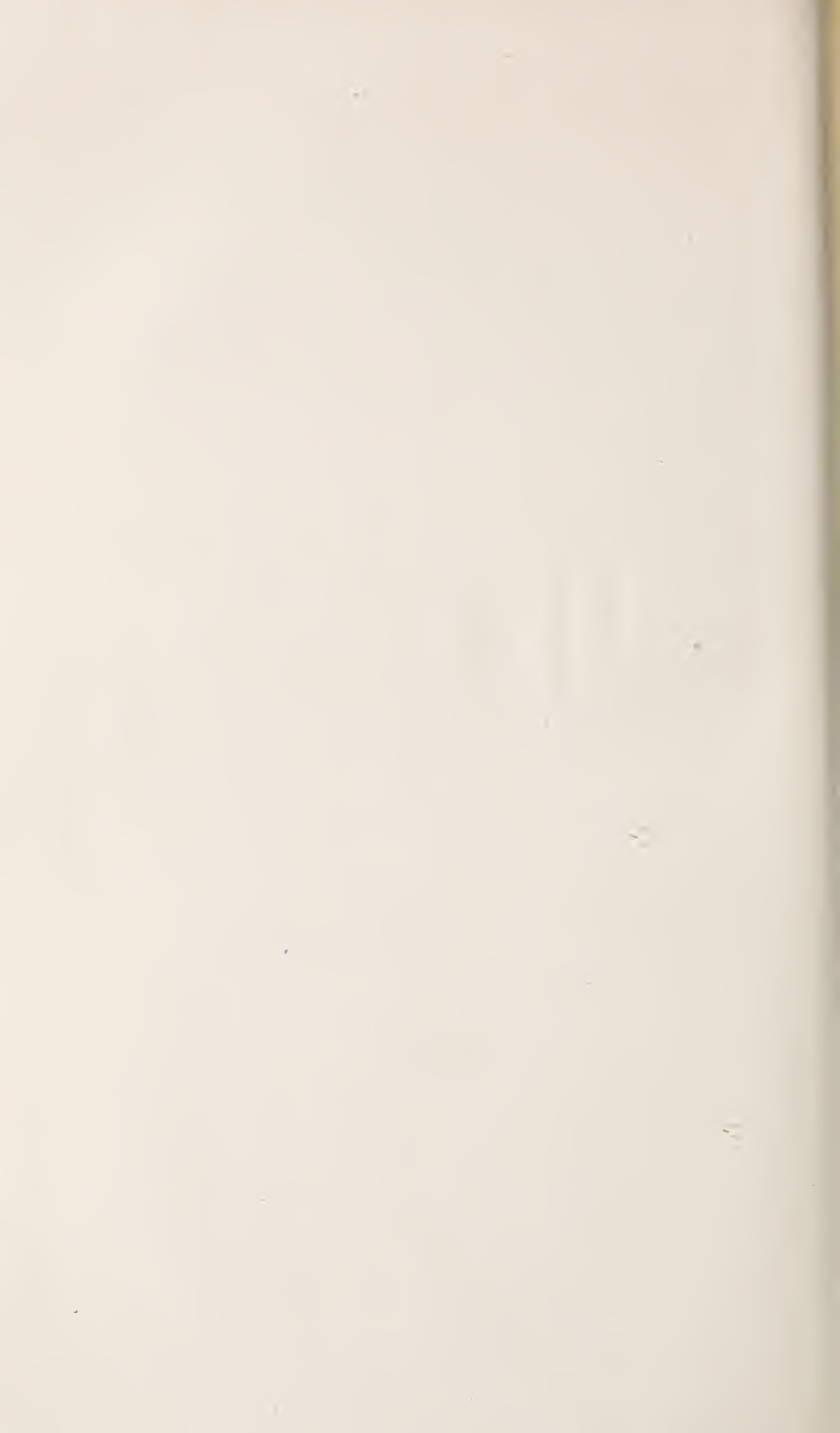
So ist die Kunst der Ostasiaten primitiv, verglichen mit der Kunst des Westens, die auf vielen Wegen das

Rätsel der Welt und ihrer Schaubarkeit zu ergründen suchte. In Ostasien ging man nur einen, geraden Weg. Der raffinierte Ästhet schneidet sein Gerät aus dem Bambus, wie der primitive Mensch es tat, er baut sein Haus auf Pfählen und aus Holz, wie der Malaie im Urwald, seine Musik gebraucht die Instrumente früher Kulturstufen, seine Malerei hat seit tausend Jahren sich nicht um Bereicherung ihrer Ausdrucksmittel bemüht. Weises Haushalten war stets Gesetz.

Nicht immer ist Reichtum Glück. Wenn westliche Lebensformen in Ostasien das Werk der Zerstörung vollendet haben werden, wird die Welt um das Schauspiel einer hohen und reinen ästhetischen Kultur ärmer geworden sein.



ANHANG



Die erste Auflage dieses Buches erschien im Jahre 1913. Der Neudruck weist, abgesehen von einer Vermehrung der Abbildungen und Anmerkungen, nur einzelne unwesentliche Veränderungen auf.

Die Anmerkungen sind lediglich zum Zweck der Entlastung des Textes zusammengestellt und dienen der weiteren Orientierung über Fremdworte und Namen, die dem europäischen Leser nicht geläufig zu sein pflegen. Die Transkription der chinesischen Eigennamen folgt, um die Zitate wortgetreu zu geben, für die Künstler durchgehend Giles, für die Philosophen der ungewohnteren Schreibweise R. Wilhelms, dessen vortreffliche Übertragungen in der Hauptsache benutzt wurden.

Die folgende Quellenangabe gibt nur die für die Abfassung der Anmerkungen selbst herangezogenen Werke, soweit sie nicht an besonderer Stelle bereits zitiert sind. Die Auswahl will nicht ein allgemeines Literaturverzeichnis zur ostasiatischen Kunst geben, in dem die Versuche historischer Darstellung von Binyon, Bushell, Chavannes, Cohn, Fenollosa, Kümmel, Münsterberg nicht fehlen dürften. Die neuen Werke von Binyon: the flight of the dragon, an essay on the theory and pratice of art in China and Japan, based on original sources, London 1911, und Raphael Petrucci: la philosophie de la nature dans l'art de l'Extrême-Orient, auch Otto Fischer: die chinesische Kunsttheorie (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 35, Berlin 1912) kamen dem Autor erst zu Gesicht, als der Text dieses Buches im wesentlichen bereits feststand, und trotz der in manchem parallel laufenden Tendenzen der genannten Arbeiten schien es dem Verfasser nicht überflüssig, seinen eigenen Versuch der Öffentlichkeit zu übergeben.

LITERATURVERZEICHNIS

Anderson, William: Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese paintings in the British Museum. London 1886.

Appert, G., et Kinoshita, H.: Ancien Japon. Tokyo 1888.

Aston, W. G.: A History of Japanese Literature. London 1909.

Bunyin Nanjio: A short History of the twelve Japanese Buddhist Sects. Tokyo 1887.

Chamberlain, B. H.: Japanese Poetry. London 1910.

Chamberlain, B. H.: Things Japanese. 5th Edition. London 1905.

Eitel, E. J.: Handbook of Chinese Buddhism. Tokyo 1904.

Faber, E.: Chronological Handbook of the History of China. Shanghai 1902.

Florenz, Karl: Geschichte der japanischen Literatur. Leipzig 1906.

Giles, H. A.: A Chinese biographical dictionary. London u. Shanghai 1898.

Giles, H. A.: An introduction to the History of Chinese pictorial Art. Shanghai 1905.

Grube, Wilhelm: Geschichte der chinesischen Literatur. 2. Aufl. Leipzig 1909.

Grube, Wilhelm: Religion und Kultus der Chinesen. Leipzig 1910.

Haas, Hans: Der Buddhismus in Japan. In „Die orientalischen Religionen". Die Kultur der Gegenwart. I, III, 1. Berlin u. Leipzig 1906. S. 221 ff.

Hirth, Friedrich: Scraps from a collectors note book. Leiden 1905.

Joly, H. L.: Legend in Japanese Art. London 1908.

Kokka, an illustrated monthly Journal of the fine and applied Arts of Japan and other Eastern Countries. Tokyo 1889 ff.

Kümmel, Otto, Künstlerbiographien in: Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1907 ff.

Lloyd, Arthur: The Creed of half Japan. London 1911.

Mayers, W. F.: The Chinese Readers Manual. Shanghai 1910.

Murdoch, James: A History of Japan. 2 Bde. Kobe 1903. Yokohama 1910.

Oldenberg, Hermann: Die indische Religion. In „Die orientalischen Religionen". Die Kultur der Gegenwart. I, III, 1. Berlin u. Leipzig 1906. S. 51 ff.

Papinot, E.: Historical and Geographical Dictionary of Japan. Yokohama o. J.

Parker, E. H.: Ancient China simplified. London 1908.

Rein, J. J.: Japan. 2. Aufl. Leipzig 1905.

Tajima, S.: Publikationen des Verlages Shimbi Shōin. Tokyo.

Wilkins, W. J.: Hindu Mythology. 2. Aufl. Calcutta und Simla o. J.

ANMERKUNGEN

Ajanta, Höhlentempel unweit von Bombay, in denen sich die wichtigsten Reste altindischer Freskomalerei erhalten haben.

Ama no Hashidate, „Himmelsbrücke". Schmale Landzunge, die den Meeresbusen bei Miyazu an der Nordwestküste Japans durchquert. Einer der „Sankei".

Amida, „unermeßliches Licht". Der beliebteste Buddha des Mahāyāna-Glaubens in China. Der Herr des westlichen Paradieses, in dem die Gläubigen für lange Zeiten Ruhe von dem Kreislauf der Wiedergeburten finden.

Amogha Vajra (jap.: Fukūkongō). Ein Patriarch der Shingon-Sekte. Studierte in Indien und kehrte im Jahre 746 nach China zurück, wo er sich um die Verbreitung der neuen Lehre verdient machte. S. Abb. 4.

Annalen des Kungfutse, siehe Ch'un-ts'iu.

Arhat (jap.: Rakan), „Frucht des Buddha". Die Schüler Buddhas, meist werden 500 gezählt, ein engerer Kreis umfaßt 18. Sie sind im Besitz übernatürlicher Kräfte und befreit vom Kreislauf der Geburten.

Asama, Vulkan in Shinano, Japan.

Ashikaga. Die Shogune dieser Familie regierten Japan von 1338 bis 1573.

Atman, die Weltseele, dem All, Brahma, gegenübergestellt.

Avalokiteśvara, siehe Kwannon.

Biwa-See in der Provinz Omi, Japan, Binnensee annähernd von der Ausdehnung des Genfer Sees. Der Sage nach 286 v. Chr. durch ein gewaltiges Erdbeben gebildet, dem zugleich der Fuji seine Entstehung verdankte.

Bodhisattva, Wesen, die in der letzten Inkarnation vor dem Buddhatum freiwillig verharren, um noch auf Erden zu wirken.

Bōsatsu, japanisch für Bodhisattva.

Botan, Päonie. Eine besonders schöne, großblättrige Form wird in verschiedenen Färbungen in Japan gezüchtet.

Brahma, als Begriff das All-Eine, als Gott der Schöpfer und der erste in der indischen Trimurti.

Brahmanismus, europäische Bezeichnung der Hindu-Religion.

Buch der Gebräuche, siehe Li-Ki.

Buch von der Kindesliebe, siehe Hiao-king.

Buch der Lieder, siehe Shih-king.

Buch der Wandlungen, siehe Yih-king.

Buddha, „der Erleuchtete". Im engeren Sinne Gautama selbst, im weiteren Sinne jeder, der der Erkenntnis teilhaftig wurde. Im Mahāyāna-Kultus entwickelte sich ein ganzes Pantheon verschiedener Buddhas.

Bunjingwa, „Literatenkunst". Siehe Nangwa.

Byōbu, Setzschirm. Unserer sog. spanischen Wand entsprechend. Gewöhnlich ein paar von zwei sechsteiligen Schirmen von gleicher Höhe wie die Schiebewände des japanischen Hauses. Als Zimmerteilung verwendet. Kaufleute schmücken an Festtagen mit den prächtigen Schirmen die nach der Straße geöffneten Verkaufsräume. Es heißt in Kyōto, dem Kaufmann sei der Byōbu, der als Zeichen des Reichtums gilt, so heilig wie dem Samurai das Schwert.

Chang Hsiao-shih, chinesischer Maler des 7. Jh. Berühmt wegen seiner Darstellung der buddhistischen Hölle.

Chang Shou, chinesischer Maler der Tsin-Dynastie.

Chang Yen-yüan, chinesischer Maler der Tang-Dynastie. Verfasser eines Kunsttraktates.

Chan Tzŭ-ch'ien, chinesischer Maler der Sui-Dynastie. Er ist der Begründer der Tang-Malerei genannt worden.

Chan-yueh (jap.: Zengetsu), 831—912, Priester und Dichter, berühmt als Maler von Arhats. Die im Kōdaiji(-Tempel) in Japan erhaltenen Gemälde wurden 1211 aus China gebracht, sind aber möglicherweise nur Kopien der berühmten Meisterwerke (s. Abb. 3).

Chao Ch'ang (jap.: Chōshō), chinesischer Maler der ersten Hälfte des 11. Jh. Besonders wegen seiner Blumendarstellung berühmt (s. Abb. 14).

Ch'en Hung, chinesischer Maler der ersten Hälfte des 8. Jh.

Chia-ling, Fluß in China.

Chieh-tzu-yüan-hua-chuan, „die Mallehre des Senf-

gartens". Das bekannteste chinesische Kunstlehrbuch. Zuerst 1679 erschienen, später in China und Japan oft neu gedruckt.

Ins Französische übersetzt und mit Kommentaren versehen von Raphael Petrucci in „T'oung Pao". Vol. XIII. Leiden 1912.

Ching (Ts'ing)-Dynastie. Die Zeit der Mandschu-Herrschaft in China 1616—1911.

Ch'i-yün, „Echo der Seele". Vgl. S. 87.

Chou Shun, chinesischer Maler des 12. Jh.

Chow (Dschou)-Dynastie. China 1122—255 v. Chr.

Chuan Shên, „Porträtkunst". Vgl. S. 21 u. 29.

Chung Jên, chinesischer Maler vom Anfang der Sung-Dynastie. Er gilt als Schöpfer des Schwarz-Weiß-Bildes der Pflaumenblüte.

Ch'un-ts'iu, „Frühling und Herbst". Die Annalen des Kungfutse. Das Werk gehört zu den Wu-king. Es enthält eine Chronik des Staates Lu von 722—481 v. Chr. Es ist das einzige unter den dem Kungfutse zugeschriebenen Büchern, das mit Sicherheit auf ihn selbst zurückgeführt werden kann.

Chün Wang, chinesischer Maler des 11. Jh., Bruder des Kaisers Shên Tsung. Seine Bambusbilder werden gerühmt.

Dschuang Dsi (Tschuang-tszü), chinesischer Philosoph des 4. Jh. v. Chr. Anhänger des Laotse und Gegner des Kungfutse. Sein Werk ist das Nan Hua Dschen Ging, das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Übersetzt von Rich. Wilhelm, Jena 1912. Eine Auswahl gibt Martin Buber: Reden und Gleichnisse des Tschuang Tse. Leipzig 1910, Insel-Verlag.

Eiga Takuma, japanischer Maler des 13. Jh., einer der ersten, der den Stil der chinesischen Sung-Malerei aufnimmt (s. Abb. 7).

Enoshima, Felseninsel bei Kamakura. Die Darstellung des Zeshin (Abb. 31) gibt eine abgekürzte Ansicht der Insel mit dem Fuji im Hintergrund. In Wirklichkeit ist der Berg nur klein, in weiter Ferne sichtbar.

Erh Ya, nach Bedeutungskategorien geordnetes Wörterbuch, das seit dem 7. Jh. zu den 13 kanonischen Büchern der chinesischen Literatur gezählt wird.

Eshin Sōzu, 942—1017. Berühmter Priester der Jōdō-Sekte in Japan. Die Darstellung des Amida, der die Gläubigen im westlichen Paradiese bewillkommt, wird auf ihn zurückgeführt. Es ist nicht sicher, ob er selbst Maler war, oder nur Kultbilder nach seinen Angaben geschaffen wurden. Abb. 2 gibt einen Ausschnitt aus dem berühmtesten der ihm zugeschriebenen Gemälde des Amida mit 25 Bōsatsus (Deckfarbe auf Seide, im Besitze der Tempel des Kōyasan).

Fahrzeug, siehe Hīnayāna und Mahāyāna.

Fan K'uan, chinesischer Landschaftsmaler des 10. bis 11. Jh.

Fêng Kan, chinesischer Priester. Vgl. S. 20 u. Abb. 25.

Fugen, der Bodhisattva Samanta Bhadra, Gott der Weisheit, wird innerhalb einer der buddhistischen Trimurti zur Linken des Buddha Shaka und oft auf einem Elefanten reitend dargestellt.

Fuji, der durch seine schöne Silhouette weit berühmte,

höchste Berg Japans. Erloschener Vulkan. Vgl. Biwa-See.

Fusuma, Schiebewände (mit Papier bespannte Holzrahmen) des japanischen Hauses.

Gautama, aus dem Adelsgeschlechte der Sakya (Shaka) in Kapilavastu, einer Stadt des nördlichen Nepal, etwa 557—477 v. Chr., der historische Buddha und Begründer der Lehre des Buddhismus.

Genji-monogatari, der berühmteste Roman der klassischen Literatur Japans, der Dichterin Murasaki Shikibu zugeschrieben und um die Wende des 10. Jh. verfaßt. Handelt von den Liebesabenteuern des Prinzen Genji und gibt in seinen Schilderungen das beste Bild der Sitten und Zustände an dem überkultivierten Kaiserhof von Kyōto. Nach der leider sehr engherzig ad usum delphini hergerichteten und gekürzten englischen Übertragung des Baron Suyematsu ins Deutsche übersetzt von Müller-Jabusch. München 1912.

Genkū, bekannter unter dem Namen Hōnen Shōnin.

Genshin, 942—1017. Mönch des Hiei-zan. Berühmt sind seine Schriften über die Kraft des Gebetes.

Gien, Priester der Hossō-Sekte, † 728, eine der einflußreichsten Persönlichkeiten der Nara-Zeit (siehe Abb. 16).

Haboku, Malerei in breiten Tuschflecken. Vgl. S. 100.

Hakkei, acht Landschaften aus dem Stromgebiet der zwei chinesischen Flüsse Hsiao und Hsiang. Vgl. S. 91. Ihnen nachgebildet sind die Omi-Hakkei in Japan, die acht schönsten Punkte am Biwa-See. Es sind folgende:

Herbstmond über Ishiyama,
Abendschnee auf Hirayama,
Sonnenuntergang bei Seta,
Abendglocke des Miidera,
Boote segeln heimwärts von Yabase,
Heiterer Himmel über Awazu,
Nachtregen in Karasaki,
Wildgänse lassen sich bei Katata nieder.

Han-Dynastie, China. Die westliche: 206 v. Chr. bis 23 n. Chr. Die östliche 23—190.

Haniwa, Grabbeigaben in Form von Tonfiguren, die nach dem Dekret des Kaiser Suinin (im Jahre 1 v. Chr.) bei den Bestattungsfeierlichkeiten in Japan die Menschenopfer ersetzten.

Han Kan (jap.: Kankan), chinesischer Maler des 8. Jh. Sein Hauptgebiet war die Pferdedarstellung.

Hanshan (jap.: Kanzan), ein Sen-nin. Vgl. S. 120 und Abb. 24.

Harunobu-Suzuki, 1724—1770, japanischer Maler der Ukiyoye-Schule und berühmter Holzschnittkünstler. Vgl. über ihn die Monographie von Dr. Julius Kurth. München 1910.

Hayashi Razan, 1583—1657, japanischer Philosoph und Begründer einer bekannten Gelehrtenfamilie. Gegner des Taoismus und Buddhismus. Freund des Shogun Iyeyasu.

Heiji-monogatari, klassisches Werk der japanischen Literatur, schildert die Kämpfe der Taira und Minamoto im Jahre 1159.

Hiao-king, Buch von der Kindesliebe, enthält angebliche Gespräche des Kungfutse mit einem Schüler.

In der vorliegenden Gestalt aber späteren Ursprungs. Übersetzt von Legge: the sacred books of the East. Vol. III.

Hieizan, Berg im Nordosten von Kyōto, auf dem im Jahre 788 der Haupttempel der Tendai-Sekte begründet wurde. Die bewaffneten Bonzen der bis zur Zahl von 3000 angewachsenen Tempel waren der Schrecken Kyōtos bis zu ihrer Vernichtung durch Nobunaga im Jahre 1571.

Hiki-mé Kagi-hana, „Auge—Strich, Nase—Haken", Mastil. Vgl. S. 41.

Hīnayāna, „das kleine Fahrzeug". Die ältere und reinere Form des Buddhismus nach dem ursprünglichen Pali-Text. Sein Bereich ist nach der Verdrängung des Buddhismus aus Indien selbst Ceylon, Burma, Siam.

Hirayama, Berg in der Provinz Omi in Japan.

Hitomaro Kakinomoto, berühmter japanischer Dichter (662—710). Das Manyōshū, die erste große japanische Gedichtsammlung, in der die Hauptschöpfungen der Poesie der Nara-Zeit vereinigt sind, enthält nicht weniger als 76 Dichtungen des Hitomaro.

Hōnen Shōnin, 1133—1212, mit eigentlichem Namen Genkū, Begründer der Jōdō-Sekte in Japan. Abb. 8 stellt seine Geburt dar.

Hōraisan, eine der drei sagenhaften Inseln im östlichen Meere, die von Genien bewohnt gedacht werden.

Hōryūji, berühmter Tempel bei Nara, 607 gegründet.

Hossō-shū (Yuishiki), buddhistische Sekte, 654 von China nach Japan übertragen.

Hotei (chin.: Pu-t'ai), einer der 7 Glücksgötter. In der ostasiatischen Kunst vor allem beliebte Gestalt. In seinem irdischen Dasein war er ein chinesischer Priester, er gilt als Inkarnation des Buddha Maitreya. Vgl. S. 120.

Hsia Kuei (jap.: Kakei), chinesischer Maler, tätig 1190—1224. In Japan, wo noch einige Landschaftsbilder von seiner Hand erhalten sind, hochgeschätzt (s. Abb. 23).

Hsiang Kiang und

Hsiao Kiang, südliche Nebenflüsse des Yang-tsze Kiang, aus deren Stromgebiet die Landschaftsmotive der Hakkei stammen.

Hsiao Yüeh, chinesischer Maler des 8.—9. Jh. Sein Hauptgebiet war das Bambusbild.

Hsieh Ho (jap.: Shakaku), chinesischer Maler des 5.—6. Jh. und der erste Kunsttheoretiker, Autor der berühmten sechs Grundsätze der Malerei: 1. Beseeltheit und lebendige Bewegung. 2. Das Skelett der Pinselschrift. 3. Naturtreue. 4. Farbenverteilung. 5. Komposition. 6. Achtung der Tradition.

Hsü Hsi (jap.: Jōki), chinesischer Maler der ersten Hälfte des 10. Jh. Vor allem berühmt sind seine Blumerbilder. Abb. 13 gibt ein ihm zugeschriebenes Gemälde (die Hälfte eines Diptychons, Deckfarbenmalerei auf Seide) im Besitz des Chion-in, Tempel in Kyōto.

Hua-chi, „Ergänzung zu älteren Kunsttraktaten", Werk des Têng Ch'un.

Huang Ch'üan (jap.: Wōsen), chinesischer Maler des 10. Jh.

Hüan Tsung, Kaiser der Tang-Dynastie, regierte 713—756.

Hui Tsung (jap.: Kisō Kōtei), Kaiser der Sung-Dynastie, † 1135. Berühmt als Kunstliebhaber und angeblich selbst ein bedeutender Maler. Zu den ihm zugeschriebenen Gemälden gehört ein Paar von Landschaftsbildern (farbig angelegte Tuschmalerei auf Seide) im Tempel Konchi-in, Kyōto, von denen Abb. 20 das eine wiedergibt.

Ikenobu, berühmte Blumenmeister-Familie in Japan.

Indra, „der oberste Herrscher", volkstümlicher Gott des Brahmanismus. Der Buddhismus übernimmt ihn als Verkörperung der weltlichen Macht, die die Kirche beschirmt.

Jion Daishi, eigentlicher Name: Tzu-en Ta-shih (631—682), gilt als einer der Gründer der Hossō-Sekte (Abb. 5 gibt sein Porträt).

Jōdō-Sekte, gegründet von Zendō (7. Jh.). Ihre Lehre sagt, daß die Erlösung durch die Kraft des Gebetes allein erlangt werden kann und durch bloßes Wiederholen des Namens Amida. Durch Genkū in Japan eingeführt.

Ise-monogatari, Sammlung von Anekdoten, zumeist Liebesgeschichten, und Gedichten des Narihira, von späterer Hand zusammengestellt. Abb. 11 zeigt ihn mit seinen Freunden am Fuße des Berges Asama. Das Bild ist der Teil eines Makimono (Deckfarbenmalerei auf Papier) im Besitz des Grafen Kōtei Fukuoka in Tokyo.

Ishiyama, „Steinberg", Hügel am Biwa-See. Er hat seinen Namen von einer Gruppe schwarzer Fels-

blöcke erhalten, die in die Gartenarchitektur des hier im 8. Jh. angelegten Tempels einbezogen sind.

Iyeyasu Tokugawa, ging aus den großen Kämpfen, deren Schauplatz Japan im letzten Viertel des 16. Jh. war, als endgültiger Sieger hervor, wurde im Jahre 1603 von dem Kaiser mit dem Amte des Shogun betraut. Seine Nachkommen waren die faktischen Herrscher des Reiches bis zur Restauration des Jahres 1868.

Kakemono, Hängebild, in einem Rahmen von Seidenbrokat und zum Aufrollen bestimmt.

Kamakura, Stadt in der Nähe des heutigen Tokyo, von Yoritomo 1192 zum Sitz der eigentlichen Regierung gemacht, die hier bis zum Jahre 1333 verblieb (sog. Kamakura-Zeit). Seit der Belagerung 1454 und dem großen Brande von 1526 wieder zur unbedeutenden Provinzstadt herabgesunken.

Kameidō, Shintotempel bei Tokyo, berühmt durch seine herrliche Wistariablüte.

Kano Motonobu, 1476—1559, Sohn des Masanobu und Hauptmeister der von diesem begründeten Kano-Schule. Abb. 35 gibt die Tuschmalerei auf einem der ursprünglichen Fusuma des Reiun-in im Myōshinji, Tempel in Kyōto.

Kano-Schule, gehört zu der von der Sung-Malerei Chinas beeinflußten Kunstrichtung Japans. Seit dem 16. Jh. die maßgebende Akademie unter dem Patronat der Shogune.

Kanshin, eigentlicher Name: Chien-chen (687—763), chinesischer Priester, der 754 nach Japan kam und die Ritsu-Sekte gründete. Auf seiner abenteuer-

lichen Überfahrt entgeht er nur durch ein Wunder dem Tode (s. Abb. 9).

Karasaki, am Biwa-See, berühmt durch eine riesige, tausendjährige Kiefer.

Katata, Ort am Biwa-See.

Keion Sumiyoshi, japanischer Maler des 13. Jh., dessen Existenz problematisch ist. Das Makimono mit der Illustration des Taëma Mandala Engi im Tempel Kōmyōji in Kamakura, von dem Abb. 10 einen Teil gibt, wird ihm zugeschrieben, entstammt aber wahrscheinlich dem 14. Jh.

Kenzan Ogata, 1663—1743, japanischer Töpfer und Maler, Bruder des berühmten Lackkünstlers und Malers Kōrin. Abb. 33, Deckfarbenmalerei auf Papier, im Besitz des Herrn Tomitarō Hara in Yokohama.

Kitano Tenjin Engi, die Geschichte des Michizane Sugawara.

Kōbō Daishi, eigentlich Kūkai, 774—835, berühmter japanischer Priester, ging 804 nach China, predigte nach seiner Rückkehr die Lehren der Shingon-Sekte, gründete 816 einen Tempel auf dem Kōyasan.

Kon-le, Stil der Wolkenzeichnung. Vgl. S. 57.

Kose no Kanaoka, 850—931, der berühmteste Maler der Frühzeit der japanischen Kunst. Kein sicheres Werk erhalten. Das ihm zugeschriebene Bild des Nachi-Falles (Abb. 29, Deckfarbenmalerei auf Papier, ehemals im Besitz des Herrn Akaboshi in Tokyo; vgl. S. 58) ist wahrscheinlich erst in der Kamakura-Zeit entstanden.

Koto, japanisches Saiteninstrument.

Kōyasan, Berg in der Provinz Kii in Japan, Stätte der Wirksamkeit des Kōbō Daishi, der hier begraben liegt.

Ku K'ai-chih (jap.: Kogaishi), 4.—5. Jh., der berühmteste Maler des chinesischen Altertums. Vgl. über ihn Chavannes in T'oung Pao. 1904, Binyon in Burlington Magazine Heft 10, Taki in Kokka XXI, 359. 1911.

Kungfutse, 551—478 v. Chr., berühmtester chinesischer Staatsmann und Philosoph; sein Forschungsgebiet sind die Rituale und die Geschichte des Reiches. Er ist Minister in dem Fürstentum Lu, bis er die Hoffnung auf wirksame Reformen aufgibt. Nach 13 jähriger Wanderschaft kehrt er 483 in die Heimat zurück, wo er sich der Abfassung seiner Werke widmete.

Kuo Hsi (jap.: Kwakki), chinesischer Maler des 11. Jh.

Kuo Jo-hsü, China, 11. Jh. Verfasser eines berühmten Kunsttraktates.

Kwannon (Avalokiteśvara), Bodhisattva der Māhāyānalehre, Erlöser der Gläubigen, mit der altchinesischen Göttin Kwanyin identifiziert, die als Inkarnation des Avalokiteśvara von dem Buddhismus aufgenommen wird.

Kwazan Watanabe, 1793—1841, japanischer Maler der Bungjingwa-Schule. Ein Ausspruch von ihm: „Naturalismus ist gewöhnlich!“ Abb. 32 gibt das Tuschbild eines merkwürdig geformten Steines (Besitzer: Choshirō Kikuchi, Tokyo), wie ihn die Künstler dieser Schule besonders liebten.

Kyōto, die westliche Hauptstadt Japans und Residenz des kaiserlichen Hofes von 794 bis 1868.

Laotse, erste Hälfte des 6. Jh. v. Chr. Berühmter chinesischer Philosoph. Vgl. über ihn S. 79.

Liädsi (Lieh-tszü), keine reale Persönlichkeit, sondern Schöpfung des Philosophen Dschuang Dsi. Er gilt für einen Weisen des 4. Jh. Das Buch, das seinen Namen trägt, geht in manchem über die Lehre des Laotse hinaus, formuliert zuerst den Gegensatz von Ding an sich und Erscheinung. Übersetzt von Rich. Wilhelm, Jena 1911.

Liang-Dynastie, China 502—583.

Liang Kai, chinesischer Maler der ersten Hälfte des 13. Jh. Das Tuschbild des Li T'ai-peh (Abb. 17) ist im Besitz des Grafen Naosuke Matsudaira in Tokyo. Die Abbildung gibt nicht die ganze Fläche des Papiers.

Li Chêng (jap.: Risei), chinesischer Maler des 10. Jh.

Li Chin (jap.: Rishin), chinesischer Maler der Tang-Dynastie. Abb. 4 gibt eines der Porträts der fünf Patriarchen der Shingon-Sekte, die Kōbō Daishi 806 aus China brachte. Deckfarbenmalerei im Besitz des Tempels Tōji in Kyōto.

Lieh Yü, chinesischer Maler des 3. Jh. v. Chr., dem märchenhafte Fähigkeiten nachgerühmt werden.

Li K'an, chinesischer Maler des 13.—14. Jh. Seine Bambusbilder werden besonders hochgeschätzt.

Li-Ki, „Buch der Gebräuche", ein Sittenkodex, im 2. Jh. n. Chr. zusammengestellt, gehört zu den Wu-king.

Li T'ai-peh (Li Po), um 700—762, hervorragendster chinesischer Dichter der Tang-Zeit. Durch Intrigen vom Hofe verbannt. Er soll auf einer Bootfahrt in der Trunkenheit nach dem Spiegelbilde des Mondes gegriffen haben und so ums Leben gekommen sein. S. Abb. 17.

Lu, Fürstentum des alten China, Teil der heutigen Provinz Shantung.

Lun Yü (Gespräche), Aufzeichnungen mündlicher Äußerungen des Kungfutse. Übersetzt von Rich. Wilhelm, Jena 1910.

Mahāyāna, „das große Fahrzeug". Die jüngere und erweiterte Form des Buddhismus nach den Sanskrittexten. Das Verbreitungsgebiet ist der Norden und Osten (Tibet, China, Japan). Auf dem Wege dorthin werden mannigfache fremde Einflüsse aufgenommen. Das Hīnayāna kennt nur die Stufe des Arhat, die dem Menschen durch Askese erreichbar ist, das M. entwickelt die Zwischenstufe des Bodhisattva und macht dem Menschen auch das Buddhatum zugänglich.

Makimono, Rollbild. In der Breitenrichtung entwickelt, nach der Art des alten Buches, das nicht geblättert, sondern abgerollt wird.

Ma Kuei (jap.: Baki), chinesischer Maler der Sung-Zeit, tätig um 1200, älterer Bruder des Ma Yüan, gehört der „nördlichen Schule" an (s. Abb. 21).

Manjuśri, siehe Monju.

Matsushima, „Kieferneiland". Meeresbusen im nördlichen Japan, angefüllt von zahllosen kleinen Inseln. Einer der „Sankei".

Ma Yüan, 14 v. Chr. bis 49 n. Chr. Berühmter chinesischer Heerführer. Seine auf S. 63 angeführten Sätze sind ursprünglich sinnbildlich gemeint.

Ma Yüan (jap.: Bayen), chinesischer Maler, tätig um 1190 bis 1224. In Japan, wo noch einige Landschaftsbilder von seiner Hand erhalten sind, hochgeschätzt.

Michizane Sugawara, 845—903. Berühmter japanischer Gelehrter und Minister. Durch Verleumdung in Ungnade gefallen und vom Hofe verbannt. Nach seinem Tode rehabilitiert. In Kitano bei Kyōto ist ein Tempel errichtet, in dem er unter dem Namen Tenjin als Gott verehrt wird. Daher der Name Kitano Tenjin Engi für die Geschichte seines Lebens. Abb. 34 zeigt ihn, wie er verehrungsvoll das Zeremonialkleid in Empfang nimmt, das ihm von dem Exkaiser Daigo zum Geschenk gemacht worden ist.

Mi Fei (jap.: Beigenshō), 1051—1107, berühmter chinesischer Maler.

Minamoto no Yoritomo, 1147—1199. Der erste Shogunherrscher Japans nach seinem Siege über die Taira. Seine Residenzstadt ist Kamakura. Abb. 6 gibt sein Porträt.

Ming-Dynastie, China, 1368—1628.

Mio no Matsubara, Ort in der Provinz Suruga, Japan. Schauplatz des bekannten Märchens vom Federkleide der Fee, das ein Fischer dort fand. Er versprach, es wiederzugeben, wenn sie vor ihm tanzte. Sie tut es und verschwindet dann in den Wolken. Der Inhalt eines beliebten Nō-Spieles. Abb. 22 gibt die Örtlichkeit wieder.

Mitsuda-ye, Ölbild.

Miyajima, „Tempel-Eiland". Insel der Innenlandsee mit einem berühmten Shintotempel. Einer der „Sankei".

Mokkei, siehe Muchi.

Momiji, die roten Blätter des Ahorns im Herbste, die kleinen, leuchtenden Sternen gleichen.

Mongolenherrschaft in China 1280—1368 (Yüan-Dynastie). Von der Eroberung Chinas durch Kublai-Khan bis zur Vertreibung der Mongolen durch den ehemaligen Mönch Dschu-yüan-dschang, den Begründer der Ming-Dynastie.

Monju, Bodhisattva Manjuśri. Gott der Weisheit, wird innerhalb einer der buddhistischen Trimurti zur Rechten des Buddha Shaka und oft auf einem Löwen reitend dargestellt.

Muchi (jap.: Mokkei), chinesischer Maler des 13. Jh. In China wenig geschätzt, weil von den Kunstschriftstellern der akademischen Richtung seinerzeit als zügellos bezeichnet. In Japan als Hauptmeister der Sung-Dynastie verehrt. Abb. 26: Seitenbild eines großen Tempeltriptychons (Tuschbilder im Daitokuji, Kyōto), dessen Mittelstück Kwannon darstellt, das andere Seitenbild gibt eine Affenmutter. Abb. 36: das vollkommenste aller „Teebilder", Tuschmalerei auf Papier im Besitz des Grafen Naosuke Matsudaira, Tokyo (s. auch Abb. 27).

Murasaki Shikibu, berühmte japanische Dichterin. Anfang des 11. Jahrh. Verfasserin des Genji-monogatari.

Nachi-Fall, berühmter Wasserfall in Japan. Abb. 29.

Nangwa, „südliche Schule". Die Unterscheidung in eine nördliche und eine südliche Malerschule ist bei den chinesischen Kunstschriftstellern sehr beliebt. Allgemein nähert sich der sogenannte nördliche Stil einer zeichnerisch orientierten Richtung, während der südliche Stil auf malerische Flächenwirkung ausgeht und sich auf das Schwarz-Weiß beschränkt. In der späteren Zeit der Ming- und Ching-Dynastien ist die südliche Schule unbestrittene Herrscherin, als Nangwa im engeren Sinne oder Bunjingwa, so genannt, weil auch zahlreiche Liebhaber, Gelehrte und Dichter ihr angehören. In Japan huldigen ebenfalls die bedeutendsten Künstler der neueren Zeit dem Bunjingwa. Sie werden von den Japanern aufs höchste geschätzt, von den Europäern aber noch wenig beachtet.

Nara, Hauptstadt Japans 708—781 (sogenannte Nara-Zeit). Heute kleine Provinzstadt. Eine Reihe umfangreicher Tempelanlagen sind die Zeugen der einstigen Größe.

Narihira, einer der sechs großen Dichter Japans. Vgl. Ise-monogatari.

Nengō, willkürlich begrenzter Zeitabschnitt, der einen eigenen Namen trägt. Der Regierungsantritt eines Herrschers oder ein sonstiges bedeutsames Ereignis gibt den Anlaß zum Beginn eines neuen Nengō.

Netsuke, Gürtelknopf zum Halten der Schnur, an der das Inro (Medizinbüchse) oder Tabakbeutel und Pfeife hängen, meist ein kleines plastisches Kunstwerk. Vgl. Albert Brockhaus, Netsuke. Leipzig 1905.

Nikkō. 1616 als Begräbnisstätte des Shogun Iyeyasu

erwählt. Eine prunkvolle Tempelanlage ist seither in dem herrlichen Koniferenhaine entstanden.

Nise-é, „nachahmendes Bild", japanisch für Porträt.

Nō, lyrisches Drama der Japaner. In seinen Formen nicht unähnlich den antiken Bühnendichtungen, meist von nicht mehr als drei Spielern dargestellt, die Masken tragen. Der Text wird gesungen und mit rhythmisch gemessenen Bewegungen begleitet. Die Nō-Dramen entstammen der Zeit vom 14.—16— Jahrh.

Nōami, um 1410—1480, japanischer Maler und berühmter Kunstkenner sowie Teemeister und Gartenkünstler. Als Maler Schüler des Shūbun und der großen chinesischen Meister der Sung-Dynastie. Abb. 22 gibt einen ihm zugeschriebenen Setzschirm in Tuschmalerei im Besitz des Baron Kuki, Tokyo. Über die perspektivische Anlage des Bildes vgl. S. 111.

Nobunaga, 1534—1582, großer japanischer Heerführer und Staatsmann, der 1573 dem Shogunat der Ashikaga ein Ende macht.

Nobuzane Fujiwara, 1177—1265. Berühmter japanischer Maler der Tosa-Schule. Sein Hauptwerk ist das Kitano Tenjin Engi in acht Rollen von ungewöhnlich großem Format. Deckfarbenmalerei auf Papier im Besitz des Tempels Kitano-jinsha bei Kyōto. Abb. 34 gibt einen Ausschnitt.

Norito, die in feierlicher Prosa abgefaßten Rituale des Shinto-Kultus. Sie enthalten Lobpreisungen der Götter und Ahnen sowie sagenhaft historische Berichte und Schilderungen der Feste und Opfer-

gaben. Ihre Rezitation bildet einen Teil der gottesdienstlichen Handlung.

Ōkyo Maruyama, 1733—1795, japanischer Maler, Begründer der naturalistischen Schule. Abb. 30 gibt einen von zwei Setzschirmen im Besitze des Herrn Hachiroyemon Mitsui in Tokyo.

Pu-t'ai, siehe Hotei.

Rakan, siehe Arhat.

Rengyō (oder Rokurobei), japanischer Maler vom Ende des 13. Jahrh. (s. Abb. 9).

Roshana, ein Buddha, größer und weiser als Sakyamuni. Er gilt als Verkörperung des Lichtes und wird darum in Japan mit der Sonnengöttin Amaterasu identifiziert.

Saichō = Dengyō Daishi, 767—822. Begründer des Tempels Enryakuji auf dem Hieizan und Stifter der Tendai-Sekte in Japan.

Sakyamuni (jap.: Shaka), Geschlechtsname des Gautama.

Samurai, Mitglied der alten Kriegerkaste Japans.

Sankei, die drei berühmten Orte in Japan: Ama no Hashidate, Matsushima, Miyajima. Vgl. S. 161.

Sansui, „Berg und Wasser", japanisch für Landschaft.

Senfgarten, siehe Chieh-tzu-yüan-hua-chuan.

Sen-nin = Rishi. Fabelwesen, die in den Bergen hausen, mit überirdischen Kräften begabt.

Sesshū, 1420—1506, der berühmteste japanische Maler der sogenannten chinesischen Renaissance. 1467 bis 1469 in China, dort eines kaiserlichen Auftrages gewürdigt. Eines seiner Hauptwerke ist das Landschaftsmakimono im Besitz des Prinzen Mori in

Tokyo (vgl. S. 99), eine Lichtdrucknachbildung erschien im Verlage Shimbi Shōin, Tokyo. Eine Reihe vorzüglicher Abbildungen enthält das Werk „Masterpieces by S." im gleichen Verlage. Abb. 28 gibt eine berühmte Haboku-Landschaft (Tuschmalerei, im Besitz des kaiserlichen Museums, Tokyo) von Sesshū für seinen Schüler Sōyen gemalt. Die zahlreichen Lobsprüche von Kennern, die den oberen Teil der langen Papierrolle zieren, sind in der Abbildung nicht gegeben. Zur Erläuterung diene die Angabe, daß ein bewaldeter Hügel dargestellt ist, an den sich rechts ein paar Fischerhütten anlehnen. Im Wasser ein Boot mit zwei Männern.

Sesson, japanischer Maler der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Abb. 19 gibt ein berühmtes Tuschbild im Besitz des Marquis Yoshinari Satake, Tokyo.

Seta, Ort am Biwa-See. Die berühmte Brücke über den See war der Schauplatz zahlreicher historischer Kämpfe.

Setzschirm, siehe Byōbu.

Shaka, siehe Sakyamuni.

Shamisen, japanisches Saiteninstrument.

Shantung, Provinz des nördlichen China.

Sheng-tung, „lebendige Bewegung". Vgl. S. 94.

Shên Kua, 1030—1093, berühmter chinesischer Kunstschriftsteller.

Shibata Zeshin, 1817—1891, japanischer Maler und Lackkünstler. Abb. 31 gibt eine Lackmalerei im Besitz des Herrn Sennosuke Hachimoto, Tokyo.

Shiba Kōkan, 1746—1818, japanischer Maler, bekannt

durch seine Versuche in der Öltechnik und verschiedene Schriften über Kunst.

Shih-king, „Buch der Lieder". Das Werk gehört zu den Wu-king. Es enthält eine Sammlung von 305 Liedern des 12.—7. Jahrh. v. Chr. Übersetzung von Viktor v. Strauß. Heidelberg 1880.

Shijō-Schule, die Hauptschule der realistischen Malerei Japans im 18. und 19. Jahrh.

Shi ko (jap.: Sekkaku), chinesischer Maler, lebte in der ersten Hälfte des 10. Jahrh., wird als besonders exzentrisch geschildert. Muchi und Liang Kai sind seine Nachfolger (s. Abb. 25).

Shingon-Sekte = Mantra-Sekte. Späte Form des Buddhismus, in der Tang-Zeit durch südchinesische Mönche von Indien eingeführt. Lehrt die Möglichkeit, im gegenwärtigen Dasein die Buddhaschaft zu erlangen. Kōbō Daishi verpflanzte die Lehre nach Japan.

Shinto, „Weg der Götter". Volksreligion der Japaner. Verehrung der Natur und der Ahnen. Vgl. Aston: Shinto, the way of the gods. London 1905. Schiller: Shinto, Berlin-Schöneberg 1911. Florenz: Der Shintoismus in „Die orientalischen Religionen". Die Kultur der Gegenwart. I, III, 1. Berlin und Leipzig 1906. S. 194ff.

Shité (jap.: Jittoku), ein Sennin. Vgl. S. 120 und Abb. 24.

Shogun, eigentlich Sei-i Tai-Shogun, der die Barbaren bezwingende Feldherr. Yoritomo machte sich als Shogun 1192 zum eigentlicher Herrscher Japans, indem er die militärische Macht in seiner Hand hielt

und eine Diktatur über das Reich übte. Von dieser Zeit an blieb die Herrschaft in den Händen des jeweiligen Shogun bis zur Wiederherstellung der alten kaiserlichen Macht im Jahre 1868.

Shūbun, der älteste unter den großen Meistern des chinesischen Tuschstiles in Japan. Tätig Mitte des 15. Jahrh. Oft verwechselt mit dem Chinesen Soga Shūbun, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. nach Japan kam. Auf diesen geht das in Abb. 24 wiedergegebene Tuschbild des Hanshan und Shité im Besitz des Grafen Tsugaru, Tokyo, zurück.

Shu-king, „Buch der Urkunden". Das Werk gehört zu den Wu-king. Es enthält Reden und Erlasse von Kaisern und großen Staatsmännern in poetischer Form.

Shumparō-hikki, „vermischte Bemerkungen über künstlerische Dinge", Schrift des Shiba Kōkan.

Si-ma Tsien (Ssŭ-ma Ch'ien), etwa 145 bis etwa 80 v. Chr., chinesischer Historiker, Verfasser eines berühmten Geschichtswerkes über die Zeit von der Regierung des mythischen Kaisers Huang Ti bis 104 v. Chr.

Siva, der dritte in der Trimurti der Hindu. Der Zerstörer. Der am meisten verehrte unter den Göttern Indiens.

Ssŭ-ch'uan, westliche Provinz Chinas.

Sui-Dynastie, China, 581—618.

Sung-Dynastie, China, 960—1278.

Sung Lien, 1310—1381, chinesischer Schriftsteller. Herausgeber der Geschichte der Yüan-Dynastie und Verfasser mehrer Kunsttraktate.

Sung Ti, chinesischer Maler des 11. Jahrh. Schöpfer der Hakkei.

Su Tung-p'o, chinesischer Staatsmann, Dichter, Philosoph und Maler des 11. Jahrh.

Taëma Mandala, eine Darstellung des buddhistischen Pantheons, die nach der Legende von einer frommen Prinzessin mit Hilfe der Göttin Kwannon aus Lotusfasern gewebt wurde. Abb. 10 zeigt die Ankunft von Lotusladungen.

Taira (Heiji), mächtige japanische Fürstenfamilie. Im Jahre 1185 von der rivalisierenden Familie der Minamoto endgültig besiegt und ausgerottet.

Tai Sung, chinesischer Maler des 9. Jahrh. Besonders berühmt waren seine Ochsendarstellungen.

Takanobu Fujiwara, 1142—1205. Der berühmteste japanische Porträtmaler. Abb. 6 gibt das ihm zugeschriebene Bildnis des Yoritomo aus der bekannten Folge von Fürstenporträts im Tempel Jingoji, Kyōto (Deckfarbenmalerei auf Papier).

Tang-Dynastie, China, 618—905.

Tao, Grundbegriff der Lehre des Laotse. Vgl. S. 80

Taoismus, ursprünglich die Lehre des Laotse, später überwuchert von einem abergläubischen Zauberkult, in dem ein Lebenselixir die Hauptrolle spielt, das Unsterblichkeit verleiht und ein überirdisches Dasein auf heiligen Bergen und Inseln der Seligen. Vgl. Douglas: Confucianism and Taoism.

Taoteking, „Das Buch vom Sinn und Leben" (nach der Übersetzung von Rich. Wilhelm, Jena 1911). Das Werk wird auf Laotse zurückgeführt.

Tekkai, eigentlicher Name: Tieh kuai, einer der acht

großen Eremiten. Das Gemälde des Yen Hui (Abbild. 18) stellt ihn in dem Augenblick dar, als seine Seele den Körper verläßt, um Laotse zu suchen. Er hieß seinen Körper am siebenten Tage verbrennen, falls seine Seele nicht zurückgekehrt sei. Sein Schüler verbrannte ihn am sechsten Tage, so daß er bei seiner Wiederkehr Zuflucht in einem fremden Leichnam suchen mußte.

Tempyō-Zeit, Japan. Der Nengō, 722—748, in künstlerischer Hinsicht die Höhe der Nara-Zeit (708 bis 781).

Tendai-Sekte. Nach ihrer Lehre kann jeder Mensch durch die Lehre der Schriften oder durch Kontemplation die Erleuchtung erlangen. 538 von Chisha Daishi in China begründet, 804 durch Saichō nach Japan gebracht.

Tokonoma, Nische des japanischen Zimmers, in der das Bild aufgehängt wird, auf ihrem um eine Stufe erhöhten Boden steht die Blumenvase und das Räuchergefäß.

Tokugawa, die Shogune dieser Familie, deren Macht durch Iyeyasu begründet wurde, herrschten in Japan von 1603—1898.

Tokyo, früher Yedo genannt, 1590 von Iyeyasu als Residenzstadt erwählt und seit dem Sturz der Tokugawa-Herrschaft die Hauptstadt Japans und Sitz des kaiserlichen Hofes.

Tori Busshi, Bildhauer des 7. Jahrh. in Japan, von chinesischer Abstammung. Abb. 15 gibt sein Hauptwerk, die 623 datierte Bronzegruppe der Shaka-Trinität im Hōryūji bei Nara.

Torii, ein hölzernes Tor aus zwei senkrechten und zwei wagerechten Balken gebildet. Das Wahrzeichen der Kultstätten des Shinto-Glaubens.

Tosa-Schule, Hauptrichtung der illustrierenden Malerei Japans, deren Blütezeit in die Kamakura-Epoche fällt.

Trimurti, indische Göttertrias von Brahma, Vishnu und Siva, der die buddhistischen Götterdreiheiten wie z. B. Shaka, Monju und Fugen entsprechen.

Tschuangtse = Dschuang Dsi.

Tschu Hi, 1130—1200, Begründer des Neu-Konfuzianismus in China.

Ts'i-Dynastie, China, 479—501.

Tsin-Dynastie, China, 265—419.

Tso-chuan, Kommentar des Tso, Ergänzung des Ch'un-ts'iu, die die Chronik des Staates Lu zu einer Geschichte des chinesischen Reiches erweitert. Angeblich von Tso K'iu-ming verfaßt, vielleicht aber von Kungfutse selbst.

T'ung I, chinesischer Porträtmaler. Anfang des 11. Jahrh.

Tung-ting-See, großer Binnensee, südlich vom Yangtsze-kiang, von dem Hsiang-kiang durchströmt.

Tung Yüan, chinesischer Maler vom Ende der Tang-Dynastie.

Turfan, Stadt in Ost-Turkistan. Vgl. über die Kunst von Turfan: A. von le Coq, Chotscho. Berlin 1913.

Tzŭ-chiu, einer der vier großen Landschaftsmaler der Yüan-Dynastie in China.

Ukiyoye, aus der Akademie der Kano hervorgegangene Kunstschule, in der die alte Tosa-Richtung wieder

auflebt. Ihre Blütezeit ist das 18. Jh., ihr Hauptdarstellungsgebiet das volkstümliche Sittenbild. Der japanische Farbenholzschnitt gehört dieser Schule an.

„Umgekehrte Perspektive." Der Aufsatz „Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei" in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, Leipzig 1908, S. 402, der sich auf die Ausführungen von Oskar Wulff („Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht" in „Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet", Leipzig 1907) gründet, entspricht nicht mehr ganz den Anschauungen des Verfassers. Ein Darstellungsprinzip, das der Umkehr unserer perspektivischen Vorstellungen entsprechen würde, existiert nicht. Der Maler versetzt sich nicht einfühlend in das Bild, um dann, herausschauend, die vordere Raumschicht in perspektivischer Verkleinerung zu sehen. Die vor dem Bilde sich vereinigenden Fluchtlinien kleiner Gegenstände sind nur vom Standpunkt einer theoretischen Raumkonstruktion unverständlich. Gewisse analoge Erscheinungen innerhalb der modernen europäischen Malerei können als Erklärung dienen. In Stilleben von Cézanne begegnet die gleiche Raumanschauung. Der Künstler sieht den vor ihm stehenden Tisch in Niedersicht, er fixiert das Entferntere, und gefühlsmäßig bildet er das Nähere, das sich im äußeren Blickfeld befindet, kleiner.

Vishnu, der Zweite in der Trimurti der Hindu. Der Erhalter. Die Hindugläubigen scheiden sich in seine Anhänger und solche des Siva, ohne daß diese Teilung jedoch einen Gegensatz bedeutet.

Wang Wei (jap.: Oi), 699—759, berühmter chinesischer Maler und Dichter.

Wei Wu-t'ien, chinesischer Maler, Mitte des 8. Jahrh.

Wei Yen, chinesischer Maler des 8. Jahrh., als Feinmaler gerühmt.

Wu-king, die fünf kanonischen Bücher der chinesischen Literatur.

Wu Tao-tzŭ (jap.: Godōshi), einer der berühmtesten Maler des alten China. Erste Hälfte des 8. Jahrh. Abb. 1 gibt das ihm zugeschriebene Gemälde des Shaka aus dem großen Tempeltriptychon des Tōfukuji, Kyōto.

Wu Ti, chinesischer Kaiser der Han-Dynastie.

Yabase, Ort am Biwa-See.

Yamato, zentrale Provinz Japans, im weiteren Sinne das japanische Reich überhaupt.

Yang Kwei-fei, die allmächtige Geliebte des chinesischen Kaisers Hüan Tsung (713—756).

Yang-tsze-kiang, Hauptfluß, der das chinesische Reich in eine nördliche und südliche Hälfte scheidet.

Yen Hui (jap.: Gauki), berühmter chinesischer Maler vom Ende des 13. Jahrh., besonders gefeiert als Erneuerer der buddhistischen Malerei (s. Abb. 18).

Yih-king, „Buch der Wandlungen". Das Werk gehört zu den Wu-king. Es enthält eine Anleitung der Wahrsagekunst. Eines der ältesten Denkmäler der chinesischen Literatur.

Yoritomo, siehe Minamoto.

Yoshimitsu Tosa, um 1288—1330. Einer der Hauptmeister der Tosa-Schule in Japan. Sein berühmtestes Werk ist das Hōnen Shōnin Eden, 48 Rollbilder

(Deckfarbenmalerei auf Papier) im Besitz des Tempels Chionin, Kyōto. Abb. 8 gibt die Darstellung der Geburt des Hōnen (s. auch Abb. 12).

Yüan-Dynastie, Zeit der Mongolenherrschaft in China, 1280—1368.

Zen-Sekte (Zen-na = Dhyāna = Kontemplation), buddhistische Reformationsbewegung, lehrt das Erfassen des Göttlichen unabhängig von überlieferten Formeln, fand darum viel Nachfolge unter dem Laienstande, in dem das maßgebende Element die Krieger waren. Die Malerpriester der Zen-Sekte, die in China zur Sung-Zeit und dem Japan der Ashikaga-Shogune großen Einfluß üben, schaffen nicht mehr Heiligenbilder im alten Sinne, sondern einfache Tuschmalereien. Vgl. Muchi und Sesshū. Im Schoße der Zen-Sekte fand auch die Tee-Zeremonie ihre Ausbildung.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

19. Sesson: Sturm

20. Kaiser Hui Tsung zugeschrieben: Winterlandschaft

21. Ma Kuei: Landschaft

22. Nōami: Mio no Matsubara

23. Hsia Kuei: Landschaft

24. Shūbun: Hanshan und Shité

25. Shi ko: Feng-kan

26. Muchi: Kranich

27. Muchi: Blumen

28. Sesshū: Landschaft

29. Kose no Kanaoka zugeschrieben: Nachi-Fall

30. Okyo Maruyama: Kiefer im Schnee

31. Shibata Zeshin: Enoshima

32. Watanabe Kwazan: Katze am Stein

33. Kenzan Ogata: Körbe mit Blumen

34. Nobuzane Fujiwara: Kitano Tenjin Engi

35. Kano Motonobu: Brettspiel

36. Muchi: Elster

Die Abbildungen entstammen den großen japanischen Kunstpublikationen:

Dōkōkwai, eine Gesellschaft, die an ihre Mitglieder monatlich eine originalgroße Reproduktion eines Gemäldes versendet.

Kokka, monatlich erscheinende Kunst-Zeitschrift mit Abbildungen in Lichtdruck und Farbenholzschnitt. Tokyo seit 1889.

Shimbi-Shōin, der größte japanische Kunstverlag in Tokyo, dessen Hauptpublikationen das zwanzigbändige Shimbi Taikwan (Selected Relics of Japanese

Art, edited by S. Tajima, Tokyo 1899—1908) und das im Erscheinen begriffene, auf fünfzehn Bände berechnete Tōyō Bijitsu Taikwan (Masterpieces selected from the fine arts of the far East, edited by S. Tajima, Tokyo seit 1909) sind. Außerdem „Japanese Temples and their treasures", Tokyo 1910, und eine Reihe von Sonderpublikationen über Hauptmeister und Schulen wie Sesshū, Kano Motonobu, Kōrin, Okyo, Ukiyoye, Nangwa.
Die näheren Angaben über die abgebildeten Kunstwerke finden sich innerhalb der Anmerkungen.

INHALT



GEDRUCKT BEI
POESCHEL & TREPTE
IN LEIPZIG





